الافتتاحية

لعلّ الذكرى ..!

مدير التحرير

للنشر أهميته وفوائده التي لا تحصى، ولصداه غبطة، وإحساس بفوز ما، أو إنجاز على أقل تقدير؛ هذا ما لا يُختلف عليه، وبالتالي فإنّ من الممكن فهم سعي الكتّاب إلى نشر موادهم في الدوريات المتنوعة من حيث الموضوعات والاختصاصات ومواعيد صدورها اليومية أو الأسبوعية... وصولاً إلى الحولية.

ولكن الذي لا يبدو مقبولاً أن تطغى رغبة ظهور الاسم في مقدمة أو نهاية المادة على الاهتمام بالمادة ذاتها، والتأكد من جودتها وسلامتها اللغوية والطباعية، ومناسبتها لهذه الدورية أو تلك؛ ناهيك عن التفكير بجدّتها وتميّزها وانسجامها مع تخصص الدورية، أو المنهج العام للنشر فيها، أو - بالحد الأدنى - صلاحيتها للظهور والانتشار والقراءة...

وليس غاية هذا الكلام القول أنْ تُصنَّعَ المادة وفق "قوانين" الدورية، وأن تكون موافقتها لأمزجة المحررين أو ظروف التحرير الشرط الأساس لإرسالها إلى هذه الدورية أو تلك، ومن ثَمَّ قبولها ونشرها،إضافة إلى هدف الحصول على المكافأة المقررة، والاعتماد على العلاقات الشخصية.. وسوى ذلك من السلبيات التي تحول دون ازدياد نسبة ما يستحق النشر فعلاً في الدوريات .ومن هذه السلبيات: إرسال نسخ عديدة لمادة واحدة إلى دوريات مختلفة، أو إرسال مادة منشورة سابقاً بأية وسيلة نشر لإعادة نشرها، أو دفع مادة قديمة مؤلفة أو مترجمة للنشر دون مراجعتها والتأكد من صلاحيتها للنشر في هذا الوقت...

إن الغاية من هذا الكلام، أن يقدّم الكاتب مادة مهمة مفيدة ومناسبة إلى الجهة التي تنتظر مثل هذه المادة، أو تجد - المادة - فيها مكاناً يليق بها، وتحظى بالمتابعة والسؤال عنها وعن صاحبها والحوار حولها، وربما العودة إليها في وقت لاحق.

وإذا كان هذا الأمر مطلوباً مراعاته في الدوريات المتنوعة، ولا سيما الثقافية منها، فإن ما هو مطلوب من نشر كتابٍ أكثر بكثير... ومن الغريب أن تستسهل القضية إلى درجة تدهش فيها لطباعة كتب، بمستوى فني أو فكري لايُسِرّ وبأخطاء في التوثيق أو الإرجاع أو الاستشهاد أو اللغة...

ويتضاعف الاستغراب إذا ما كان صاحب الكتاب ممن لهم حضور في الساح الأدبية أو الثقافية بشكل عام.

وسرعان ما تكتشف أن الكتاب يتكوّن من عدد من المواد ذات موضوعات متقاربة أو متباعدة، وكتبت متفرقة وبمناسبات مختلفة، ويمكن أن يتضمن بعضها أفكاراً مكرورة، ونصوصاً متشابهة أو متماثلة، ومواقف مستعادة... أما إذا كانت مواد الكتاب مترجمة، فالملاحظات تزداد من حيث التباعد أو المقاربة، أو التفاوت في الأهمية... ولن يبرر ذلك وضع "مختارات" على الغلاف، لأن الاختيار يفترض الجودة والتميز والخصوصية...

والأمر الذي يكاد يغفله البعض ممن ينشرون، أنه بقدر ما يشكل ظهور المادة حضوراً إيجابياً للاسم الذي يرافقها، إذا ما قدمت جديداً، أو أبرزت رأياً مغايراً، أو أسهمت بإيجابية في الحراك الثقافي....

فإن ما يُنشر يمكن أن يكون شاهداً ضد صاحبه، إذا ما كان دون المستوى المطلوب، وهو دليل إثبات يصعب التبرؤ منه، أو التخلص من تبعاته، وينسحب هذا على كل ما ينشره الكتّاب في الدوريات أو الكتب. وإذا ما كان من الممكن أن تختلف وجهات النظر في المواد الإبداعية على الرغم من الانطباع العام الذي يمكن أن يقوّم، فإن الموضوعات البحثية تقتضي الدقة والموضوعية والمصداقية والتوثيق، ويزداد الأمر إلحاحاً فيما يتعلق بالمواد المترجمة، لأن من يتقدم لتحمل هذه المسؤولية ينبغي أن يكون متمكناً من أدواته، ولا يعتمد على قلة متقني اللغة الأجنبية، وندرة المطلعين على المادة في لغتها الأصلية...

إنها أفكار ليست جديدة، ولكن الواقع يستوجب إعادة طرحها.. لعل الذكرى تنفع..!!!



الموازنة في علوم البلاغة والأساليب
أساس فن الترجمة

بقلم: عبد الكريم اليافي

توطئة

نشرت مجلة "ديوجين" التي تصدر برعاية المجلس الدولي للفلسفة والعلوم الإنسانية وبمعونة اليونيسكو في عددها السابع والخمسين مقالاً تناول مشكلة الترجمة الأدبية من شعر ونثر، وناقش النظريات التي تمنع إمكانها ويُسْرَها واقترح الأساس الذي يصحّ أن تقوم عليه الترجمة، وهو الموازنة في علوم البلاغة بوجه عام. والمقال حافل بتلخيص الآراء المسوقة في هذا الميدان وبمقابلة بعضها ببعض، كما هو حافل بملامح بارزة تتعلق بالنقد الأدبي من خلال الترجمات الأدبية في اللغات العالمية كالإنكليزية والألمانية والفرنسية والروسية. وتلك الملامح تمس طبائع هذه اللغات وآدابها ومختلف الأساليب المعروفة فيها.

ولما كان هذا البحث يتأمل عدة لغات وآداب ويوازن بين جوانبها كان أقرب ما يكون إلى العلم إذ "لا علم إلا بالكليات" كما قيل منذ القديم. فأردنا أن نعرضه باللغة العربية كي يتم الانتفاع به في ميادين النقد والترجمة ومقابلة الأساليب بعضها ببعض وتبيُّن العقبات المعترضة وتخطّي تلك العقبات عند صحّة الإرادة وطواعية اللغة وغناها.

ويستشف قارئ البحث تبحُّر صاحبه في لغات متعددة وفي آداب تلك اللغات وفي ترجمات كنوز بعضها إلى بعض كما يستشف منه أحكاماً نقدية تتعلق بتلك اللغات وآدابها وبلاغة كلّ منها وأساليبها المتفاوتة مع اقتراحات مفيدة بإنشاء قواعد عامّة تسهّل الترجمات الأدبيّة، فتنقل ثمرات العقول والقرائح والقلوب من أمّة إلى أخرى.

كاتب هذا المقال إفيم إتكند Efim Etkind أستاذ في معهد تربوي في لينغراد (سانت بيترسبورغ) ولعل الأديب العربيّ حين يطلع على مشكلات الترجمة بين تلك اللغات يجد مشكلات الترجمة إلى العربية طبيعية ولا حاجة إلى المبالغة فيها. وسياق المقال يشير إلى ضرورة الاطّلاع الواسع على مفردات اللغة ونحوها وخزائن آدابها ونهج البيان فيها وأساليبه ومهارة المترجم العبقري الذي يباري المؤلف الأصلي. هذا وقد نوّه المؤلف بثراء اللغة الروسيّة وإيجازها وجمالها. ولا ريب في ذلك عندنا. ولكن اللغة العربية أكثر ثراء وأوسع صدراً وأعمق غوراً وأوجز بياناً وأطوع مراعاة لمقتضى الحال. أما اللّكنة وأما العيّ وأما الرطانة في الأقلام الحديثة فمن قلة الإلمام بجواهر اللغة. ولا يكفي أن يتكلّم المرء عندنا باللغة الدارجة حتى يبيح لنفسه القدرة على البيان الصحيح والتعبير الدقيق.

ولم يعرض صاحب المقال للغة العربية وآدابها إذ كان بعيداً منها. ولا شكّ أن سهولة البيان وصعوبته منوطتان بدرجة ثقافة الشعب وحضارته كما هما منوطتان بأصالة اللغة وخصائصها الطبيعية الذاتية.

ولقد كانت اللغة العربية في العصور الطويلة السالفة ولدى شعوب كثيرة لغة الحضارة والعلم والأدب والتجارة والفلسفة والدين والصناعة والطبّ والحديث المهذب وغير ذلك. ثم توارت في هذا العصر بعض الشيء عن الميادين العالمية. والتبعة في هذا تقع على صروف التاريخ وكوارث الزمان، مع أن العناية بها عناية بالتراث الإنساني الخالد، ومع أن دعمها في الوقت نفسه مناوأة للتخلّف إذ كانت اللغة أداة جمع وتوحيد، كما هي مطيّة تقدّم وقوّة، وكما هي أيضاً وسيلة تدقيق في الفكر، وتحقيق محكم في العمل، واطمئنان راسخ إلى الذات وإلى هويّة المجتمع وتواصل دائم في الحضارة الإنسانية.

ولعل هذا المقال الذي وجدته حاضراً بين أوراقي الكثيرة، يشحذ من عزائم أبنائنا لبذل الجهود في تعرّف مزايا لغتنا الراقية الغنية العظيمة إلى جانب تعرّفهم مزايا اللغات الأخرى.

- 1 -

ظهرت في القرن العشرين علوم مشتركة جديدة يقوم كل منها على تخوم علوم أخرى معروفة. من هذه العلوم الجديدة الكيمياء الحيوية والكيمياء الفيزياوية وعلم الأحياء الآلي (بيونيك). أما في العلوم الإنسانية فيمكن أن نذكر علم الأساليب بين العلوم المشتركة la stylistique. موضوع هذا العلم ترادف أدوات التعبير لانتقاء أفضلها فيما يناسب مقتضى الحال. والترادف هنا مأخوذ من قولنا لفظان مترادفان. ونستعمله ههنا بأوسع معانيه، ولا سيما في مجال البيان الأدبي. وبهذا الاعتبار يقع علم الأساليب هذا بين نظريات الأدب وبين علوم اللغة. وبسبب هذا الموقع يتعذر أن تنشأ نظرية في فن الترجمة لا تلِمُّ إلماماً كافياً به وبعلوم أخرى وإن المترجم لا يطلب إليه أن يبدع أثراً جديداً بكل ما يشتمل عليه لفظ الإبداع الأدبي من صهر للموضوع ومن أفكار بليغة ومن فلسفة فنية وصور بيانية بحيث يأتلف ذلك كله وتتماسك عناصره تماسكاً قوياً. وإنما يطلب إليه أن يعيد إبداع أثر وجد من قبل وذلك بأن يعتمد على جملة متضافرة من سبل بيانيّة ولغوية أخرى غير السبل التي سلكها الأثر الأصلي، فهو ينقل الأصل إلى نظام من الإشارات نشأ وتعيَّن في سياقٍ تاريخيّ وثقافي وأدبي آخر، وفي تركيب لغوي آخر أيضاً. ليس من مقاصد نظرية الترجمة أن تهيئ قواعد وأن تقدم نصائح للمترجمين، وإنما مقاصدها التنسيق بين أمور عامة يزاولها المترجم في إبّان عمله واستخلاص عناصر منها على صعيد التجربة يستيسر تحليلها.

إن الأثر المترجم إذا كان فنياً كان مُفْرَداً في نوعه، مَثَلُهُ مَثَل كل أثر فني. بيد أنه يمكن لدى دراسة أنواع الآثار الأدبية ونموذجاتها استخلاص بعض العناصر التي تؤلف في مجموعها التراث الأدبي. وهذا التراث لا يتأبّى على التحليل النظريِ ولا على تلخيص خطوطه العامة، ولا على التصنيف. لنضرب مثلاً آثار شكسبير الشعرية. فلقد يصعب أن نقرر فوراً ما أضافه ذلك الشاعر العبقري في مقطوعاته الغنائيّة من إبداع وابتكار إلى خزائن الشعر الإنكليزي وإلى خزائن

الشعر العالمي، وتقضي الرويّة المنطقية أن نبدأ عند دراسة تلك المقطوعات ببيان نصيب التراث الأدبي الإنكليزي فيها؛ وعندئذ نذكر في هذا الاعتبار أشكال المقطوعات الشعرية التي سبق إليها الشعراء الإيطاليون في العصور الوسطى، وأدخل عليها بعض التبديل الشعراء الإنكليز الذين جاؤوا بعدهم. وكذلك نذكر نظرية الشعر التي تدعو إلى الجرس المتّسق عند الشعراء المتقدّمين على شكسبير ممن أخذ عنهم أو ممن ناوأهم. هذا الجانب البارز في التراث يمكن إذن بيان خطوطه الكبرى، وبعدئذ يتسهّل توضيح ما أضافه شكسبير من ابتكار بالنسبة لذلك الجانب أو فوق ذلك القاع.

فإذا حاولنا أن ننشئ نظرية للترجمة اقتضانا ذلك أن نستخلص العناصر الأساسية التي يقوم عليها الأثر قبل أن نبحث في الإبداع الأدبي الصرف. وتلك عناصر تكون في الترجمات أكثر وأزخر منها في الأصول. وحفول الترجمات بها سببه أن هذه الترجمات يتقابل في كل منها بناءان لغويان وتراثان أدبيان واعتباران فنيان ودرجتان من الحضارة متفاوتتان. فإذا كانت الترجمة شعراً تعارض في الترجمة فوق ذلك كله نظامان من العروض مختلفان. فإذا قمنا بجملة من الموازنات من خلال الترجمات فقد نكشف عن علاقات شبيهة بالقوانين تنظّم العمل الفنّي في الترجمة. ومثل هذا الكشف يفضي إلى نشوء نظرية في الترجمة تسهّل القيام بها شأن كل نظرية. فهي تشرح بعض الظواهر ومراحل تكاملها وتساعد على تقدم البحث وتتوقّع مستقبله كما تستطيع أن تشرق على توجيهه.

- 2 -

أول جانب يقابله المترجم في عمله الجانب اللغوي، وربما حسب أنه ليس أمامه من المصاعب إلا قضايا لغوية. وقد ينتهي به هذا الحسبان إلى نتائج متشائمة حول إمكان الترجمة الدقيقة المطابقة. ونجد بين علماء اللغة طائفة تذهب هذا المذهب.

يرى د. فون همبلت W. Von Humboldt أن لسان أمّةٍ جزء من عقليتها. وهو في كتابه المشهور Ueber die kaw is prache (1836 - 1840) يؤكد أن كل لسان يؤلف حول الشعب الذي يتكلم به دائرة "لا يمكن للمرء أن يخرج منها إلا إذا دخل في نطاق دائرة أخرى" و"أن لغة شعب ما روحه كما أن روح الشعب لغته". وإذن هذه الدوائر التي ترسمها اللغات حول الشعوب ممتنعات الجوانب، صعاب المآتي. ويرى همبولت أن كل لغة تؤلف نظاماً مترابطاً

متضافراً محدوداً وتعرب عن عقلية الشعب الذي يتكلم بها. ومن المستحيل التعبير عن هذه العقلية بأدوات هي خاصةٌ بعقلية أخرى.

راجت أفكار همبلت وتناولها طائفة من اللغويين انتهوا منها إلى أقصى ما يمكن الانتهاء إليه. من هؤلاء سابير ورف Sapir Worf **الذي ينوه بتأثير اللغة في تكوين العقلية، وكذلك فريق من العلماء الألمان مثل ليو فيسهربر** Leo Weissherber **وي. ترير** J. Trier **يرى كل من هؤلاء الباحثين أن اللغة تحمل معها تصوراً للعالم أو شكلاً لـه (**Welt bild**).**

وتحمل القدرة على تبديل العقلية وتحويلها وتعبّد سبيل المعرفة. يقول ورف: "إن فكرتي الزمان والمكان لا تبدوان دائماً في تجارب الناس بصورة واحدة. بل يتفاوت نصيب الناس في إدراكهما. فهما ترتبطان بطبيعة اللغة التي يتكلمونها أو بطبائع اللغات التي نشأت هاتان الفكرتان وتكاملتا فيهما".

ولما نظر ورف في مسألة مثنوية "اللغة والحضارة" واتصال إحداهما بالأخرى أو استقلالهما، اعتبر أن "النموذجات اللغوية" ذات تأثير عميق في "المعايير الحضارية" على حد تعبيره. أي أن "ميتا فيزياء اللغة" عنده هي التي تبرز إلى حد كبير روح الأمة ومعايير سلوك أفرادها. ذلك أنه يقول ما معناه "أن لكل لغة ميتافيزياء خاصة بها".

إن ورف وفيسهربر لم يدرسا نظرية الترجمة دراسة خاصة. بيد أنّ "ميتافيزياءهما اللغوية" تقتضي نفي كل ترجمة أدبية ولا سيما ترجمة الشعر، وهو نفي يوافق آراء علماء الأدب. يؤكد مثلاً هـ. سيدلر H. Seidler **في كتابه "الشعر، طبيعته، شكله، وجوده** Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein **شتتغارت 1959. "أن كل مجموعة من الناس توحدها لغة ما إنما ترتبط بلغتها هذه وتجد فيها السبيل الوحيد للإعراب عن تصورها للعالم (**Weltlild**) وعن موقفها الباطني منه (**Inner Haltung**)".**

ويرى أن من يريد أن "يسكب" نظاماً لغوياً مترابطاً في قالب لغوي آخر لا بد لـه من أن يصطدم بمصاعب لا تذلل. وهو يعتبر أن العوالم الفكرية التي "تجسدها" اللغات واحدة في الأصل، ولكن "التجسيدات اللغوية" متفاوتة. ولما كانت تلك العوالم الفكرية تتجلى في تلك التجسيدات بدت متفاوتة تبعاً لها.

وعلى هذا يتداخل العالم الفكري في المجموعة اللغوية ليؤلفا معاً كلاًّ مترابطاً ومتضافراً لا تنفصل أجزاؤه بعضها عن بعض. ولا يمكن لهذا "الكل" الملتحم أن يُنْقل إلى نظام لغوي آخر ملتحم أيضاً بألفاظه ومعانيه. ذلك أن اللسان يجسّد روح الأمّة في رأيه، فلا يسع المرء الوصول إلى مقاصده بدقة تامة على طريق أدواتٍ وتعابير مأخوذة من لسان آخر. ويترتب على هذا أن "البون يتفاقم كلما ابتعدت الشقة بين اللغات، على حين يسهل إقامة جسر للعبور بين لغتين إذا كانت بينهما قربى واشجة".

بيد أن تحليل وجوه الشبه بين أساليب لغتين متقاربتين كالروسية والأكرانية، وكذلك الروسية والبلغارية، ثم الألمانية واليديش وهي لغة يهود أوربة الوسطى أوضح أن الترجمة بين لغات متدانية تجد في سبيلها مصاعب أكثر وأوعر مما تجده بين لغات متباعدة منائية، كما كشفت عن ذلك بحوث (ف.م. رسلز F. M. Rossels). وينوه هـ. سيدلر بالعجز عن ترجمة بعض الألفاظ المتصلة بتجربة تاريخية وحضارية ترجمة دقيقة إلى لغات أخرى (يذكر هنا اللفظ الألماني Gemiit والفرنسي Esprit والإنكليزي Spleen. ويقابل بين صيغ صرفية متشابهة ذات قيم بيانية متفاوتة مثل اللفظ الألماني Ab.gelebtes عند جورج تركل Georg Tracl والصيغة السلافية المقابلة Otjiutsee فلهما قيمتان بيانيتان متفاوتتان). وينتهي سيدلر إلى أن كل لغة تتضمن مثالاً جمالياً أعلى تنزع إليه يختلف عن نظائره في غيرها من اللغات.

- 3 -

تظهر مقارنة آراء فيسهربر وسيدلر بوضوح أن نظرية الترجمة تتضمّن مشكلات لغوية ومشكلات أدبية جمالية. وقد برز تياران في نظرية الترجمة إبّان السنوات الأخيرة: تيار لغوي وآخر أدبي. ويتشدّد كل فريق ممن ينتسب إلى أحد التيارين في موقفه تجاه الفريق الآخر. يرى الفريق اللغوي أن الترجمة أمر لغوي لأن فهم اللغة هو الأصل هنا. ويرى الآخر أنها جزء من الأدب وفلسفة الجمال لأن جوهرها يقوم على نقل العناصر الجمالية. بيد أن الترجمة يصح أن تعتبر إبداعاً ذا درجتين. وهي بذلك لا يمكن أن تخلو من المسائل اللغوية، إذا كانت هذه المسائل تتسرب إليها بطبيعة الأمر، وأخصها علاقات الفكر واللغة، وشأن اللغة في تكون المعرفة، ومسألة الارتباط بين النظام اللغوي وطراز "العقلية القومية" على

حد دعوى أصحاب النظرية الميافيزياوية في اللغة. ولا بد من معالجة هذه المسائل والوصول إلى حلول لها قبل الدخول في ميدان المسائل الأخرى الجمالية والفنية، أي العلاقات المتبادلة بين الشكل والمضمون في النص الأصلي ثم في النص المترجم (ولا سيما الشعر)، وكذلك مسألة النص الذي تراد ترجمته بخصائصه التاريخية والحضارية لكي تعيد الترجمة إنشاءه إنشاءً جديداً بالاعتماد على ما تقدمه من وسائل لغة ثانية ذات كيان آخر.

يبرز إذن تناقض في نظريات الترجمة بين التيارات اللغوية من جهة، والتيارات الأدبية من جهة مقابلة. بَيْدَ أن ذلك التناقض يخفّ بل يتوارى متى دخلنا علوم البلاغة ولا سيما إ ذا عالجنا فرعاً فيها هو باب الموازنة في تلك العلوم وهو بحث لا يزال طريّ العود حديث العهد ليّن الخطا. وصاحب المقال هذا يوسف ما يدل عليه مصطلح الموازنة في علوم البلاغة وهو يقصد به معنى يكاد يختلف عن مقاصد زملائه العلماء في هذا الشأن.

نعم! لقد ظهر في السنوات الأخيرة ولا سيما في فرنسة عدة كتب تبحث في مقارنة أساليب الكتابة وموازنتها (خذ مثلاً ما نشرته مكتبة الموازنة في علوم البلاغة بإشراف ألفرد ملبلان Alfred Malblane، باريز، 1961 - 1963). تقتصر تلك البحوث على مقارنة الوسائل اللغوية بعضها ببعض في مستوى لغوي نحوي معاً أي هي أمسّ وألصق ببحوث اللغة. وهي بدون ريب تشتمل على فوائد جلّى إذ تكشف عن خصائص ذاتية في اللغات التي تتناولها بالدراسة. وهي في أساسها النظري تستند إلى آراء همبلت. وقد استهل ملبلان أحد كتبه بفقرة لهمبلت تصور نزعة سلسلة تلك الكتب وهي أن "الارتباط المتبادل بين الفكرة واللفظ يوضح أن اللغات ليست مجرد وسائل لعرض حقيقة معروفة قبلاً. بل هي على العكس من ذلك وسائل للكشف عن حقيقة لا تزال مجهولة. وليس الفرق بين اللغات فرقاً في الأشكال والإشارات، وإنما هو فرق في وجهة النظر إلى العالم. في هذا يكمن مبدأ كل بحث لغوي، كما تكمن غايته القصوى".

(W. Von Humboldt, Ueber das vergleichende Sprachstudium, 1820).

ومن المناسب هنا أن نذكر أن فيسهربر يرى هذا الرأي خلاصة نظريته هو أيضاً، ومتى قبلنا الفرض الذي يزعم أن تركيب اللغة يمثّل أو يعيّن خاصيّة الفكر القوميّ انتهى القول بنا إلى أن كلّ شيء في اللغة إنما هو أسلوب بياني سواء كان الشيء متعلقاً بنظام الكلام أو النحو أو المفردات أو اللهجة. فإن كان الأمر كذلك غدا علم البلاغة دون حدود وأمسى غير مستقل ولا قائم بذاته واختلط بعلم المفردات وبالنحو وأمثالهما.

وبهذا الاعتبار تستبين المغالاة في آراء ملبلان. وإليكم فقرات كتبها هذا المؤلف تظهر موقف المتطرف. يقول مثلاً: "أليس أمراً بديعاً أن نحدد مدى التأثير اللغوي في المؤلفات الاتباعية في بلدين إذا وازنّا بينهما فوجدنا ذلك التأثير يسحب ذيوله إلى ميدان الفلسفة؟ أو ليست اللغة الأصلية أو معرفة لغة ثانية معرفة عميقة قد وجهت كلتاهما فكر ديكارت ومين دوبيران وبرغسون كما وجهت فكر كانت وهيغل وماركس؟ أو ليس لثنوية اللغة تأثير في ليبنتز؟ لقد قال هـ. دو كيزير لنغ H. de Kayserling: إنما تكمن الفلسفات العميقة في اللغات".

(A. Malbanc, Stylistique Comparée du francais et de l'allemand. P. Didier, 1961, P.16).

وهكذا بلغت آراء همبلت تلك التي أعرب عنها قبل قرن ونصف قرن من الزمن أقصى تكاملها المنطقي. فلقد تبع علماء البلاغة في فرنسة تلك الآراء إلى درجة أنهم ضيّعوا موضوع دراساتهم حين جعلوا علم البلاغة عبارة عن علم اللغة بوجه العموم. ويرى كاتب المقال أنه مع استعماله المصطلحات أنفسها يخالف تماماً في هذا الشأن زملاءه الفرنسيين. وليست بحوثهم في مجال المفردات والنحو عنده إلا خطوة أولى بسيطة في نظرية الترجمة.

إن علم البلاغة وموازنة الأساليب علم لـه مقصد وهو دراسة القوانين التي تتحكم في فن الترجمة. ولكشف هذه القوانين يلزم البحث في عدة مستويات:

1 - المقايسة بين نظامين لغويين (من جهة النحو والمفردات وتركيب الجمل).

2 - مقايسة أساليب اللغتين (مثلاً قوانين نشوء الأساليب في كل لغة، وعلاقات النهج الأدبي واللهجات المحلية والعامية فيها أيضاً).

3 - المقايسة بين الأساليب الأدبية المتوارثة لدى كلّ لغة (الأساليب الاتّباعية والإبداعية والعاطفية وأساليب الأغراض الشعرية والأدبية المختلفة كالرثاء والقصص وغيرهما).

4 - المقايسة بين أساليب القريض من جهة خصائصها القومية (القريض المقطعي أو القريض المستند إلى الأوتاد والأسباب أو القريض القائم على البحور).

5 - المقايسة بين الميراثين الثقافي والتاريخي لكل من الحضارتين القوميتين في مدى إعراب فنون الأدب عن كلا الميراثين.

6 - المقايسة بين النظامين الجماليين أو الفنيين الفرديين (فن المؤلف الأصلي وفن المترجم).

وهكذا يقتضي التحليل الكامل للترجمة الأدبية: قصة قصيرة كانت أو دراما أو رواية أو قصيدة عاطفية أو حماسية مسَّ جميع هذه المستويات. فإن جملتها تؤلف ما يدعى بحث الموازنة في علوم البلاغة والأساليب كما يرى صاحب المقال. ولهذا كانت تضم ضماً وثيقاً علم اللغة ونظرية الأدب.

- 4 -

إن مقايسة غنى الأساليب في لغتين أمر ضروري في إنشاء نظرية الترجمة التي لا بدّ منها في الترجمة الأدبية والتي دونها تغدو هذه الترجمة بتراء ناقصة. ذلك أن لكل لغة نسقاً خاصاً بها يكاد يشبه الإيقاع فيما يقع من تبدل وتطول لكل أسلوب من أساليب البيان فيها لقد لوحظ إبّان العقد الثالث من هذا القرن في اللغة الألمانية تبدل كبير في أسلوب البيان الرسمي وفي الأسلوب الصحفي بسبب ما طرأ من تبدل على المجتمع في ظل النازية. فلقد نشأ إذ ذاك بيان خاص مصطنع دعاه اللغوي الألماني ف. كلمبرر V. Klemperer بالرمز L. T. I (Linguq Tertiae Imperiae)[1]. وفي تلك الفترة لم تتبدل أساليب البيان الفرنسية التي كانت تؤدي مقاصدها المختلفة تبدلاً جديراً بالتنويه. لذلك لزم أيضاً الانتباه للعلاقات المتبادلة بين بنية الأساليب من جهة وتطورها من جهة ثانية في إقامة نظرية

(1) *أي اللسان الثالث الآمر. والثالث ثالث المتكلم والمخاطب وهو عادة النائب. وهذا النائب هنا هو المتسلط النازي.*

للترجمة الأدبية. حتى إذا تهيأ تبيان تلك العلاقات استيسر به عمل المترجم.

نعم! إن كل مترجم لا بد لـه من أن يوازن بين أساليب اللغات التي يمارسها. بيد أن النظرية المبنية على أساس التحليل العميق لخصائص الأساليب وعلى الموازنة العلمية بينها قد تعصمه من مخاطر الزلل وابتسار الأحكام واعتساف التعميم. وهكذا تلزم للمترجمين دراسة نظرية الترجمة لزوم دراسة الأدب وفن الشعر والعروض والقافية وأمثالها للشعراء والكتاب. وتأتي للموازنة في علوم البلاغة ومقارنة الأساليب ركناً تقوم عليه نظرية الترجمة تلك.

إن تلك الموازنة لم تحظ دائماً بالعناية التي حظي بها علم اللغات، وإن كنا نجد ملاحظات طريفة ومفيدة عند بعض المفكرين والأدباء في ذلك المضمار ولا سيما عند المترجمين الروس. ولكن تلك الملاحظات كانت من ثمرات الخبرة والتجربة لا من ثمرات الدراسة العلمية الواسعة المتوطدة. يسأل دستويفسكي مثلاً في كتابه "يوميات الكاتب" (1876): لم يمكن ترجمة كل أثر أدبي فرنسي إلى اللغة الروسية، وتمتنع ترجمة آثار غوغول إلى الفرنسية؟ "وكذلك بوشكين تتعذر ترجمة أكثر آثاره. وأحسب أن لو ترجم كتابه "قول الكاهن أفاكوم" لكانت الحصيلة بربرة مختلطة أو لم تكن على الأصح شيئاً ما. يطرح دستويفسكي هذه الأسئلة ثم يحاول أن يجيب عنها فيقول: "ربما كان من المجازفة دعوى أن الفكر الأدبي أقل تمايزاً وأكثر انطواءً وأشدّ خصوصيّة من الفكر الروسي. وإذا كانت هذه الدعوى لا تخلو من المجازفة جاز التنويه على الأقل تنويهاً ممزوجاً بالأمل والبهجة أن روح اللغة الروسية دون ريب متنوع ثري متعدد الجوانب كليّ إذ عرف حتى في أشكاله التي لا تزال غير راسخة أن يعرب عن كنوز الفكر الأوربي وعن أفضل نموذجاته. وإنّ لنشعر أنّه نقلها بدقة وأمانة".

فكرة دستويفسكي هذه عامة لم يعللها تعليلاً لغوياً، بل شادها على ما يتصوّره عن "الروح الشعبية الروسية". بيد أن مؤلفين آخرين عالجوا قضية الموازنة بين الفرنسية والروسية معالجة أكثر استناداً إلى صعيد الواقع. كذلك شغلت هذه الموازنة المؤلفين الفرنسيين الذين نقلوا بعض الآثار الأدبية الروسية إلى الفرنسية والذين درسوا الأدب الروسي في نصوصه الأصلية لا مترجمة، وآراء ميريمي Merimée، وهو من ألمع من نقل عن الروسية إلى

الفرنسية طريفة شائقة. لقد استخرج من دراسته للغة الروسية أن هذه اللغة غنية جداً إلى حد الإفراط. وغناها هذا قد يدفع الكاتب إلى تذوّق اللغة لذاتها أي إلى مجرّد جمال الأسلوب. وقد حاول ميريمي في بحث لـه عن غوغول وفي غيره من البحوث أن يوازن بين سبل تعبير اللغتين ويقدّر مزايا تلك السبل الفنية وثراءها. وقد كتب ملخيور دو فوغوي Melchior de Vogüë كتاباً عن "الرواية الروسية" 1886، فكان في رأيه عن اللغة الروسية متفقاً مع ميريمي، عقد في كتابه فصلاً عن بوشكين فنوّه بذلك "اللسان الماسي" الذي يمتنع نقله إلى لغة أخرى. وهو يورد نصاً لبوشكين من رسالة لـه بعث بها إلى غولتزين Golytzine فيؤيده فيما ذهب إليه الشاعر من تعذر نقل الشعر الروسي إلى الفرنسية وذلك "لإيجاز لغتنا ـ على حد تعبير بوشكين ـ إيجازاً لا يضاهى". ومن المناسب الإشارة إلى أن فوغوي يعتبر أن ترجمة الشعر عامة أمر مستحيل ولا سيما الشعر الروسي. وربما كان رأيه هذا متحصلاً عن جهوده التي أخفقت في ترجمته "عن اللغة التي هي أكثر لغات أوربة شاعرية إلى أقل تلك اللغات شاعرية" على حد تعبيره.

ولقد تأمل بعض الكتاب الفرنسيين منذ حين قضية الموازنة بين اللغتين الفرنسية والألمانية. ولما كتبت مدام دو ستايل Staël كتابها عن ألمانية "De l’Allemagne" خصصت صفحات كثيرة للموازنة بين اللغتين في خصائصهما اللغوية وفي أساليبهما. ولقد تأثرت بآراء همبلت التي سلف الكلام عليها. فهي ترى أنّ اللغة هي الظرف المادّي للروح القومية وبهذا الاعتبار تقايس بين خصائص اللغتين وسبل التعبير فيهما.

أما اللغة الألمانية فهي في رأيها "أكثر ملاءمة للشعر منها للنثر، وللنثر المكتوب منها للنثر الملفوظ". ثم إنّ الفرنسية أسوغ لتصوير المجتمع والألمانية أطوع في تصوير الطبيعة وهي ترى أيضاً أن الفرنسية ليست مهيأة لترجمة الشعر الألماني. ولكن هذه القاعدة لا تشمل جميع الآثار الشعرية الألمانية. بل ثمّة ما يستثنى. فقصيدة "كسّنْدر" لشيلر قابلة للترجمة، على حين قصيدة "الناقوس" ممتنعتها. ولقد ترجمت مدام دو ستايل نفسها طائفة من القصائد الألمانية (أحاديث فاوست بينه وبين نفسه مثلاً). ولكنها مع ذلك تنوّه بتعذر ترجمة تلك القصائد مبدئياً. وهي تؤكد الفروق في سبل التعبير اللغوية والتصوّرات القومية الفنّية والعادات المأثورة

الجارية. وترى في صدد ذلك أن الفرنسيين ليس عندهم "لغتان لغة النثر ولغة الشعر كما هي الحال عند أغلب الشعوب، وأن مراتب الألفاظ في هذا الشأن كمراتب الناس إذا زالت هذه بينهم أدى ذلك إلى خطر سقوط الحشمة".

وبالجملة فإن كثيراً من الكتاب تفكروا مليّاً في مشكلات الترجمة وما تقتضيه من موازنة بين اللغات والأساليب والآداب. ولكن آراءهم التي أبدوها بعضها كما رأينا لا يعتمد على نظرية علمية. بل هي خوالج أوحت بها تجاربهم وأذواقهم الفنّية. أما النظرية العلمية فينبغي أن تقوم على برهانات تتصل بفقه اللغة وغيره. ولم يعمد الأدباء والباحثون حتى الآن إلى بناء مثل هذه النظرية ولا إلى تأليف أعمال منظمة تبحث في أساليب اللغات وتوازن بينها.

- 5 -

الشكل الثالث للموازنة في علوم البلاغة يضم مقايسة الأساليب الأدبية المتوارثة، أو بعبارة أوضح مقايسة الأساليب في مضمار لون أدبي مسمّى. حَسْبُنا هنا أن ننوّه بهذا الموضوع مجرّد تنويه لأن معالجته تقتضي جملة من البحوث الواسعة الضخمة التي تقصد إلى دراسة التشابه والاختلاف بين الظواهر الأدبية التي تنتمي إلى غرض واحد أو تتزيّا بزي واحد. يمكن مثلاً مقايسة الأساليب البيانية للفن الاتباعي (الكلاسيكي) والإبداعي (الرومنسي) أو العاطفي في اللغة الروسية والألمانية والفرنسية والإنكليزية أو غيرها. وكذلك مقايسة وسائل البيان بين الأغراض الشعرية في مختلف ميادين الأساليب الأدبية.

وهنا نصل إلى قضية الموازنة في فن الشعر أو البيوطيقى، وهي فرع من فروع الموازنة في علوم البلاغة. ولا بدّ منها في رفع أركان نظرية الترجمة. لقد ندر أن درست الصلات والأواصر المتبادلة بين فنون الشعر في الآداب المختلفة. والرأي السائد في الوقت الحاضر أن ليس ثمة أصول مقررة تخوّل نقل القريض وما يشتمل عليه من قواعد التقطيع والعروض من أدب إلى آخر دون مجانفة أو تعسّف أو خطأ. ومع ذلك فقد بدأت مقايسة فنون القريض في روسية بأعمال رومان جاكبسون Roman Jakobson ولا سيما بكتابه "الشعر التشيكي وموازنته بالشعر الروسي" (1923). يقول المؤلف في مقدمة الكتاب إنه يعالج فيه القريض التشيكي وما يميزه من فنون القريض الأجنبية ولا سيما القريض الروسي. وإن كتابه ليس إلا

"طليعة لبحوث المقايسة بين ضروب الإيقاع". ولقد تطورت دراسات فقه اللغة السوفياتي في هذا السبيل بأعمال ف. زير منسكي V. Zhirmounsky. **وقد قابل أندري بيلي** André Biely **في صفحات حصيفة بين الشعر الروسي والشعر الألماني. ولا بد هنا من الإشارة إلى علماء آخرين شقوا الطريق إلى هذا الميدان مثل ب. توما شفكي** B. Tomachevoi **وي تينيانوف** I. Tynianov **ول. تيموفييف** L. Timoféev. **إن دراسة القواعد التي تتبّع في ترجمة الشعر ينبغي أن تولي انتباهها الميراث القومي في كلتا اللغتين وأن تمارس تحليلاً شاملاً منظّماً للميراثين وتقابل بينهما. لقد تطور الشعر الروسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حين كان على صلة وثيقة بالشعر الفرنسي. وعلى الرغم من ذلك الاتصال الوثيق جرى الأدباء الفرنسيون على ترجمة الشعر نثراً وجرى الأدباء الروس على ترجمته شعراً. وبذل الشعراء الروس قصارى جهودهم منذ ترديا كفسكي** Tredïakervsky **في نقل القصائد الأجنبية إلى صيغ شعرية تناسب صيغها الأصلية ولم يكتفوا بالمعاني والمضامين وحدها، بل انتبهوا في الترجمة الروسية إلى خصائص النص الأصلي جميعها. والآن نسأل ما هي الفروق الأساسية في نظامين للقريض قرّبت بينهما الترجمات الممتازة التي صنعها سوما روكوف** Soumarokov **وكريلوف** Krylov **وبيتيوشكوف** Botiouchkov **وبوشكين** Pouchkine **ثم الذين أتوا بعدهم من أمثال بندكتوف** Bénédictov **وكورتشكين** Kourotchkine **وأننسكي** Annensky.

لقد حاول فريق من الباحثين أن يردوا تلك الفروق إلى فقر اللغة الفرنسية بالنسبة للغة الروسية في قلة بروز الإيقاع وعدم وضوحه وفي الضيق الذي يصيب القوافي. ولكن هذا التعليل غير صحيح، إذ كانت اللغة الفرنسية لها وسائلها الإيقاعية الخاصة التي تختلف عن الوسائل الإيقاعية في اللغة الروسيّة وكذلك اللغة الألمانيّة. وليتسع تفاوت ألوان الإيقاع أمام الشاعر الفرنسي اتساعاً كافياً لكي يتغلب على ما قد يعترض لـه من عقبات في صناعته الفنيّة.

ومن الأدلة على صحة ما أوردناه أن الفرنسيين قد يتنكّبون عما درجوا عليه من عُرف في ترجمة الشعر، فيترجمون الشعر شعراً (مثلما فعل ألكسندر دوما في كتابه "سياحة في ربوع روسيّة" Voyage à travers la Russië**، حيث ترجم بعض أشعار**

بوشكين). على أن غالبية الباحثين الفرنسيين في الوقت الحاضر يشرحون جميع العقبات بامتناع ترجمة الشعر واستحالتها لمجرد أنه شعر. ولا يكشف عن أسباب تلك الفروق الواردة آنفاً إلا التحليل التاريخي. وهي أسباب ترجع إلى صفات المذهب الاتباعي الأدبي الفرنسي في القرن السابع عشر. وحسب القارئ ليتحقق ذلك أن يقرأ أو يعيد قراءة مؤلفات بوالو Boileau النظرية التي فيها نصيب ضخم من الجدال والمحاجّة. وتتلخص نظرية بوالو في نقطتين: الأولى تمس الاتجاه الفني العام والثانية تتضمن مناقشة وجدالاً. وخلاصة الأولى أن الشعر في رأي بوالو نثر مزخرف ومبهرج وأن ليس بين النثر والشعر من فرق أساسي. وخلاصة الثانية أن شعراء اليونان والرومان بلغوا ذروة الكمال وأن ترجمة آثارهم ترجمة جيدة معناها نقل مزاياهم التي تفرّدوا بها. ومع ذلك إذا عمد شاعر فرنسي فترجم شعراً قديماً بشعر ما جعل هذا الشعر ينسجم مع ذوق عصره الحديث وانضوى بذلك إلى جانب شارل بيرو Charles Perrault الذي كان يفضل المحدثين على القدماء في معركة القديم والحديث.

إن تلك النظرية الاتباعية الفرنسية في ترجمة الشعر نثراً توكدت خلال قرون. ويجدر هنا أن نلاحظ أن فن الترجمة الشعرية كان شديد المحافظة على عُرفه وعاداته. وقد جنح المترجمون إلى أن يقتفوا تلك العادات والعرف. ولما ترجمت مدام دو ستايل في كتابها "عن ألمانيه" قصائد لغوتي وشيلر ترجمتها نثراً فنهجت ما رسمه بوالو من نهج في الترجمة وإن كانت تخالفه في الآراء الفنية الجمالية. وكذلك لما دافعت إلسا تريولي Elsa Triolet[1] عند ترجمة أشعار مياكفسكي Maïakovsky شعراً حراً غير مقفى كانت تسلك النهج نفسه.

هذا كله يفضي بنا إلى أمور تتمم بحثنا هي ما يأتي:

1 - ليس من الدقة القول إنّ الفرنسيين يترجمون الشعر نثراً عادياً. ذلك أن النصوص المنثورة التي تحصل بترجمة الأشعار من لغة إلى أخرى تنأى من الوجهة الجمالية عن مجرد النثر العادي. ويصح القول إن الفرنسيين أنشؤوا أسلوباً أدبياً جديداً هو الشعر

---

[1] *إلسا هذه زوجة الشاعر الفنرسي أراغون وقد تغنى بها في أكثر قصائده، وله ديوان بعنوان "مجنون إلسا" جرى في تسميته على محاكاة لقب "مجنون ليلى" فهو قد اطلع على كتاب عبد الرحمن جامي آخر شعراء الفرس الكبار الذي عنوانه "مجنون ليلى" وقد ترجم هذا إلى العربية.*

المنثور لـه خصائصه الفنية. وهو قد يستثير إبداعاً شعرياً أصيلاً (كقصيدة شاتو بريان Chateau briand المنثورة المسماة Les Natchez وكقصائد لتر يامون Lautréamont التي بعنوان Les chants de Maldoror.

2 ـ عمد الشعراء والباحثون الفرنسيون منذ حين إلى تجاوز ما جروا عليه في الزمن السالف البعيد من عرف وقواعد غدت جامدة وطفقوا يلتمسون دروباً جديدة. فهم يريدون أن يجعلوا اللغة الفرنسية وعروضها تستجيبان لترجمة الشعر الأجنبي. لقد ترجم أندري مينيو André Meynieun قصائد بوشكين كلها مستعملاً ضرباً من البحور الشعرية لا قافية فيه يخوّل الانتقال من الوزن التفعيلي إلى الوزن المقطعي، وكذلك إلسا تريولي لمّا ترجمت مياكفسكي تجاوزت قواعد العروض الفرنسية.

على أن بعض الباحثين في العصر الحاضر يسوّغون ترجمة الشعر نثراً منوّهين برأي غوتي في كتابه "الشعر والحقيقة" حيث يقول" أحترم الإيقاع وكذلك القافية. بهما يكون الشعر شعراً. بيد أن العمق نفسه والإبداع الأصيل والثقافة الحقيقية هي ما يبقى من الشاعر بعد أن يترجم شعره نثراً. عندئذ يمكث المضمون الخالص الصرف. فإذا غاب هذا المضمون برز بهرج الشكل أمام أبصارنا، وإذا حضر أخفاه وطواه".

إن غوتي يتحدث هنا عن ترجمات شكسبير وهوميروس لا عن الشعر الغنائي العاطفي. ذلك أن الشاعر الألماني الكبير كان يدرك تمام الإدراك العلائق الوثيقة الخاصة بين الشكل والمضمون في الشعر الغنائي العاطفي الذي يجوز لنا أن نصفه بما وصف به غوتي نفسه الطبيعة حين قال:

Natur ist weder kern
Noch shale,
Alles ist sie mit einem Male
(Allerdings)

إن الطبيعة ليست لُبّاً ولا هي قشرة
وإنما هي كلٌّ موحَّدٌ بالفطرة





الأفكار والأدب

بقلم: نيوتن ب. ستالكنخت

ترجمة:د. فؤاد عبد المطلب

كتب الفيلسوف المتوفى مؤخراً ر.ج. كولنغوود، الذي قدم بعمله مساعدة جلّى لكثير من دارسي الأدب، ذات مرّة:

مع أن الكثير منا يأنفون تماماً من مجرد الرغبة في الإنكار، فإننا جميعاً قريبون جداً في تعاطفنا من فن مسرح المنوعات ومعرض الرسوم، أكثر من تشوسر وسيمابو، أو حتى شكسبير والتيتان. ويمكننا عبر جهد من التعاطف التاريخي أن نعود بأذهاننا إلى فن الماضي البعيد أو إلى الحاضر الغريب، فنستمتع بنقوش إنسان الكهوف أو الصور اليابانية الملونة؛ لكن إمكانية تحقيق هذا الجهد مرهونة بذلك التطور الذي أحرزه التفكير التاريخي الذي يُعد أعظم إنجاز لحضارتنا في القرنين الماضيين، وهذا الأمر ممكن كلياً بالنسبة إلى أناس لم يتحقق لديهم هذا التطور. إن الموقف الجمالي الطبيعي والأولي هو الاستمتاع بالفن المعاصر، واحتقار فن الماضي القريب وكرهه، وعدم الاكتراث على نحو كامل بأي شيء آخر(1).

وقد يجادل امرؤ في أن الغاية النهائية للبحث الأدبي هي تصحيح هذه النزعة المحلية العفوية، التي على الأرجح أنها ستحجب آفاق الجمهور العام، والناقد الصحفي، والفنان المبدع نفسه، وبذلك تنشأ دراسة للأدب متحررة من طغيان الواقع المعاصر. وقد تتخذ دراسة

كهذه أشكالاً كثيرة. إن دراسة الأفكار في الأدب هي إحدى هذه الأشكال. وبالطبع، لا داعي لذكر أن دارساً للأفكار لا يستطيع أن يتجاهل المشهد المعاصر على نحو مسوّغ. إذ إنه غالباً ما سيضطر للعودة إلى هذه الدراسة. فالاستمراريات، والتباينات، والتشابهات القابلة للتمييز ـ عندما يتم مسح الماضي والحاضر معاً ـ لا تنضب، كما أن أية واحدة من هذه غالباً ما يتم فهمها عبر الأخرى.

وعندما نؤكد قيمة دراسة كهذه، فإننا نجد أنفسنا ملتزمين بهذا الافتراض المهم. ذلك أن معظم طلاب الأدب، سواء أطلقوا على أنفسهم اسم باحثين أو نقاد، فهم جاهزون للمحاججة في أنه من الممكن فهم الأعمال الأدبية هذه بالإضافة إلى الاستمتاع بها. وسيضيف آخرون أنه بإمكاننا التصعيد من استمتاعنا عبر فهمنا للأعمال. وهذا الفهم، بالطبع، يمكن أن يتخذ بدوره أشكالاً عدة، وبعض هذه الأشكال هي أساساً تاريخية، ولا سيما تلك التي تثير اهتمام طلاب الأدب المقارن. ولكن مؤرخ الأدب ليس مضطراً أن يحصر انتباهه بسيرة الكاتب الشخصية أو بمسائل أسلوبية تتعلق بالشكل، أو "النسيج"، أو التقنية. وقد يدرس الطالب الأفكار أيضاً.

ومن الصحيح القول: إن هذا التمييز بين الأسلوب والفكرة يكاد يكون عشوائياً في أغلب الأحيان لأنه في نهاية الأمر علينا الاعتراف بان الأسلوب والمحتوى كثيراً ما يؤثر أو يفسر أحدهما الآخر، وأحياناً يظهران وكأنهما تعبير للرؤية نفسها. ولكننا نستطيع عموماً أن نناقش أنه بإمكان الطالب أن يوجه التأكيد الأولي لانتباهه نحو أحد هذين الجانبين.

ويبيّن ما قلناه إلى الآن أن لدينا تعريفاً لـ "الفكرة" فاعلاً وجاهزاً، مع أن هذا التعريف الأولي يجب أن يُعدّل نوعاً ما كلّما تعمقنا في بحثنا. وإن مصطلح "فكرة" يشير إلى وعينا الأكثر تفكيراً وتأملاً، بوصفه معارضاً للحظات الآنية لتجربتنا الحسّية أو العاطفية. والأدب يقترب من الفلسفة عادةً عبر تأمل كهذا. ويمكننا تعريف الفكرة على وجه ا لتقريب بأنها "ثيمة" أو موضوع يستحوذ على انتباهنا. ففي هذه المقالة، نهتم مع معظم المؤرخين بالأفكار الأكثر عمومية أو الأكثر شمولية، والتي يقال إنها "مكتوبة على نطاق واسع" في تاريخ الأدب، حيث تتكرر على نحو مستمر. ومن أبرز هذه الأفكار فكرة الطبيعة الإنسانية نفسها، بما في ذلك التعاريف الكثيرة التي تم طرحها بخصوص ذلك عبر قرون؛ وكذلك

الأمر في أفكار ثانوية مثل فكرة كمال الإنسان، وفساد الإنسان، وكرامة الإنسان. وقد يُحاجج إنسان، فعلياً، في أن تاريخ الأفكار، بقدر ما يتضمن من الآداب، يجب أن يركز على تشخيصات الطبيعة البشرية، وأن الفترات العظيمة للإنجازات الأدبية يمكن تمييزها الواحدة من الأخرى بالإشارة إلى صورة الطبيعة البشرية التي تنجح في صياغتها.

ومن المؤكَّد أننا لا نحتاج إلى توقع وجود أفكار كهذه في كل قطعة أدبية إن فكرة، من النوع الذي في أذهاننا - مَع أنها متوفرة بالضرورة بيسر في المخيلة - هي أكثر عمومية في معناها المجازي من معظم الصور الشعرية أو الأدبية، ولا سيما تلك التي تظهر في القصائد الغنائية الساعية للإمساك بلحظة من الخبرة الشخصية. يقول بيرنز:

حبي مثلُه مثَلُ وردةٍ حمراءَ، حمراء.

يقول هوبكنز:

وشاطئ البحر ذي الرعد الأرجواني، الرعد الأرجواني الزاهي.

ومع أن هذه الأبيات واضحة المعنى من حيث المحتوى، فإن الأفكار التي تهمنا غير موجودة هنا. ومن ناحية أخرى، لدينا هذا البيت لأرنولد:

ذلك البحر الغريب، المالح، الذي لا يمكن سَبرُ أغواره

إنّه يحتوي على فكرةٍ، من غير شكّ، إذا ما أُخِذَ في سياقه.

إن فهم عمل أدبي ما يتضمن اعترافاً بوجود الأفكار التي يعكسها أو يحتويها. لهذا يمكن لطالب الأدب أحياناً أن يجد من السهل تصنيف قصيدة أو مقالة، فيجدها من حيث الفكرة، أو من حيث المحتوى المثالي، أو الموضوع، نموذجية أو شاذةً عن عصرها. وقد يكتشف أيضاً ضمن نسيجها موضوعاً أو فكرة تم تقديمها في مكان آخر، وفي أزمنة أخرى، وبطرق متنوعة. وإن فهمنا سيتطلب على نحو محتمل هذين التعليقين كليهما. ومن المرجح جداً أنه سيتضمن اعترافاً بأن العمل الذي نقرأه يعكس أو "ينتمي" إلى طريقة ما في التفكير نسميها "مدرسة" أو "نزعة"، أي تركيبة أو "متلازمة" أفكار تأتي بعضها مع بعض على نحو بارز بما يكفي لأن نوحّد بينها ذلك التوحيد المبرَّر. وهكذا تتلازمُ أفكار مثل "النعمة الإلهية" و"الخلاص" و"العناية الإلهية" بعضها مع بعض في المسيحية

التقليدية. ويقدم لنا العمل المدروس عادةً فهماً أو معالجةً خاصّة، أو حتى متفردة للأفكار المطروحة، بحيث يجد الطالب من الضرورة أن يميز بعناية بين تعابير عدّة "للنزعة" ما أو أسلوب معين في التفكير. وطبقاً لذلك فإننا نستطيع الحديث عن الأفلاطونية الخاصة بأشعار شيلي، أو نموذج الرواقية الموجود في عمل هينلي "الذم"، كما يمكن أن نجد أنَّ ذلك الوصف للأفلاطونية أو الرواقية، ومقارنة كل منها مع تعابير اخرى للموقف أو طريقة التفكير نفسها، مهمة فيها صعوبة وتحدٍ. وبعد كل شيء، فإن شيلي ليس "تقليدياً" أو أفلاطونياً هيلينياً، حتى أفلاطونيته "الرومانتيكية" يمكن تمييزها عن تلك الخاصة بمعاصريه. ومن جديد فإن موقف التحدي لدى هينلي، والذي يطبع مثاله بسيادة الذات، هو موقف بعيد في تميزه عن مثال مفكر رواقي مثل ماركوس أو ريليوس، بإذعانه اللطيف القريب من المسيحية، ويمكن مقارنته بالصبر الذي يعبر عنه ميلتون في قصيدته عن عماه.

وفي السنين الأخيرة، أصبحنا نعترف أكثر بأن الأفكار لها تاريخ، وأنّ للفصول الأقل أهمية في هذا التاريخ علاقة بجوانب موضوعاتية أو مفهوماتية للأدب وللفنون، مع أن هذه الجوانب يجب دراستها بالترابط مع تاريخ الفلسفة، والدين، والعلوم. وعندما يتم مسح هذه الحقول بعضها مع بعض، تنبثق أنساقٌ مهمةٌ من العلاقات تشير إلى حجم كبير من التأثير المتبادل، وإلى استمرارية في الفكر والتعبير، تتضمن تقاليد كثيرة، هي على نحو أولي أدبية ودينية وفلسفية، لكنها غالباً ما تتضمن صلةً ما بالفنونً الجميلة وبالعلوم إلى حدٍّ ما.

ويمكننا هنا ملاحظة أن إحدى فلسفات التاريخ الحديثة على الأقل مبنية على افتراض أن الأفكار هي الأهداف الأولية لبحث المؤرخ. ونقتبس مرّة أخرى من ر.ج. كولينغوود:

يهتم التاريخ على نحو مناسب بأفعال الناس... وبالنظر إليه من الخارج، فإن الفعل هو حدث، أو سلسلة من الأحداث التي تحدث في العالم المادي، وبالنظر إليه من الداخل، فإنه يحمل إلى داخل الفعل فكراً معيناً... وتكمن مهمة المؤرخ في الولوج إلى داخل الأفعال التي يتعامل معها، أو يعيد بناءها، أو حتى يعيد النظر في الأفكار التي تؤلفها. وما يميز الأفكار هو أنها... في إعادة التفكير بها نصل؛ بحكم طبيعتها، إلى تفهم لماذا كانت أفكاراً(2).

إن فهماً كهذا، ليس مسألة حدس، مع أنه يجب أن يسعى كي يكون تعاطفياً.

ويشترك التاريخ في هذا مع العلوم الأخرى كلها: فالمؤرخ لا يُسمح له أن يدعي امتلاك أي جزء من المعرفة، إلا إذا استطاع تسويغ ادعائه وذلك بأن يستعرض أولاً أمام نفسه، وثانياً أمام أي شخص آخر قادر، ويرغب في متابعة إثباته هذا، الأسس التي يستند إليها في ادعائه. وهذا ما كنا نعنيه، أعلاه، بوصف التاريخ أنه استنتاجي. وأن المعرفة التي بفضلها يصبح الإنسان مؤرخاً هي معرفة تضعها البيِّنات تحت تصرفه، في عملية إثبات أحداث معينة.

ومن الواضح أن المؤرخ الذي يسعى للإحاطة بالأفكار التي أثرت في السلوك الإنساني عبر فترة محددة سيجد أن الفن والأدب في تلك الفترة هي من اهتماماته المركزية والرئيسة، وهي ليست مجرد أمر ملحقٍ أو مساعدٍ للبحث التاريخي الجاد.

إن دارس الأفكار ومكانتها في التاريخ سيكون مهتماً دائماً بأنساق الانتقال، التي هي في الوقت نفسه أنساق تحويل، والتي عبرها تنتقل الأفكار من منطقة نشاط إلى أخرى. لنقم الآن بمسح تطور الفكر الحديث ـ محولين انتباهنا من حركة الإصلاح باتجاه الحركات الثورية والرومانتيكية التي تلتها عاكفين في دراستنا أخيراً على العقود الحديثة. وبهذا نتمكن من تتبع فكرة استقلالية الفرد، منذ ظهورها في الممارسة الدينية والتأمل اللاهوتي، عبر السياسة العملية والنظرية السياسية وصولاً إلى الأدب والفنون. وأخيراً يمكننا ملاحظة أن الفكرة تظهر في النظرية التربوية حيث ينتشر تأثيرها في الوقت الحاضر. ولا يستطيع أي امرئ إنكار أن لهذه التطورات والتحولات أهميتها الداخلية العظيمة، وأن دراسة الأفكار في الأدب ستكون ناقصة على نحو كبير دون الإحالات المتكررة إليها. ولا يزال من الواجب علينا أن نتذكر أننا لا نستطيع بناء تعميمات في هذا النوع وتسويغها إلا إذا كنا مستعدين لدراسة أمثلة خاصة عن التأثير، تتحرك بين مجالات مثل: اللاهوت،، والفلسفة، والفكر السياسي، والأدب. إن لحظات الاتصال الفعلية مهمة على نحو حيوي. وتُعد هذه اللحظات أحداثاً تاريخية في حياة المؤلفين الأفرادَ والتي ينبغي على دارسي الأدب أن يهتموا بها دوماً.

إن التأثير الأدبي الأقوى والأكثر حدوثاً في العالم الغربي كان تأثير التوراة والإنجيل. ومن المؤكد أن أحد أهم التعليقات التي يمكن

إبداؤها حول الحياة الروحية والثقافية، لأية فترة من فترات الحضارة الغربية، خلال الستة عشر أو السبعة عشر قرناً الماضية، هو أنها كانت وثيقة الصلة بالطريقة التي اتبعها رواد هذه الفترة في قراءة الكتاب المقدّس وتفسيره. فالقراءة نفسها والتفسيرات التي تثيرها هي التي تشكل التأثير. لِنَقل، إن التباين موجود ما بين قراءات القديس أوغسطين وجون بنيان وتوماس جيفرسون، مع أنَّ هذه القراءات الثلاث ترى في مثل هذه الدراسة مصدراً حقيقياً للتنوير الفكري، لكن ذلك التباين يفصح بالكثير عن هؤلاء الرجال الثلاثة، والعصر الذي مثّله كل واحد منهم، وأسهم في التعبير عنه تعبيراً واعياً. وبالطريقة نفسها تقريباً. نتعرف على أهمية اطلاع شكسبير على بلوتارك ومونتين، ودراسة شيلي لمحاورات أفلاطون، والنهب المتحمس الذي قام به كولردج لكتابات العديد من الفلاسفة واللاهوتيين، بدءاً بأفلاطون حتى شيلنغ ووليام غودوين، والذي تم عبره اطلاع بعض أدباء الإنكليز على الكثير من الأفكار النظرية.

ويمكن أيضاً أن نتعرف على الحالات التي أثر فيها الشعراء في الفلاسفة، وحتى في العلماء بصورة غير مباشرة. ومثال مهم وحديث هو دين الفيلسوف الإنكليزي صامويل ألكسندر لوردزورث وميرديث، مثل فهم أ.ن. وايتهد للشعراء الإنكليز الرومانتيكيين، وبصورة رئيسة شيلي ووردزورث. ويشير إعجاب هيغل العميق برؤى التراجيديين الإغريق إلى قناة واسعة من أقنية التأثير الكلاسيكي في فلسفة القرن التاسع عشر. كما أن دارس علم تطور الأحياء سيجد - وإن كان بالنسبة إلينا غريباً - سبقاً رائعاً لنظرية تنوعات المصادفة والزوال الطبيعي لما هو غير صالح، في كتابات لوكريتس، والذي يبدو أنه استقى هذا المفهوم من الفيلسوف إمبيدو قليس.

وهنا نجد تحذيراً مهماً ومنتظماً. علينا أن نتجنب ذلك التصوّر، الذي توحي به للبعض أمثلة كتلك التي ذُكرت، والذي يقول: إن الأفكار هي "وحدات"(3) يمكن مقارنتها - بطريقة ما - بالعملات أو القطع النقدية التي يمكن أن تنتقل من جماعة إلى جماعة من الناس دون تغيير، أو حتى من شخص إلى آخر. ويجب علينا ألا نغالي في تبسيط وصفنا لتأثير فكرة ما. وهذا أمر دقيق ومعقد دائماً. وعادة ما يجري التعبير عن الأفكار بالكلمات، ويجب التعبير عنها بهذه الطريقة في الأدب كشيء مقابل للموسيقا والفنون الجميلة. ويجب ألا

تقرأ الكلمات أو تُسمع فحسب، بل يجب أن تُشرح ضمن مجموعات سياقية، وأنه عبر القيام بمثل هذه الشروحات فقط تُصبح الأفكار متوفرة بالنسبة إلينا.

والأفكار لا توجد كسلع جاهزة وإنما ـ على نحو أولي ـ توجد "كمعنى" كامن في الجهود الإنسانية من أجل التواصل (وهنا يتوجب علينا أن نتجاوز التعريف الذي تم عرضه سابقاً). كما أن وضع هذه الأفكار ليس "ذاتياً"، ولا "موضوعياً" بالمعنى المعتاد، فهو واقعٌ بين الذوات، وتواصلي، وحواري. وفي اللحظة التي ينزاح هذا الوضع عن عملية الأخذ والرد في التواصل الفعلي، فإن الأفكار تفقد حيويتها. ويصبح وجودها الأصيل انتقالياً. فهي تنتقل باستمرار من سياق إلى آخر؛ وحتى ضمن عقل الفرد نفسه، ويجب إعادة صياغة الأفكار على نحو متكرر، وفي الواقع شرحها بصورة متواصلة، إن كان عليها أن تحافظ على أية حيوية أو حتى دلالة أصلية، أما الوصفات الجاهزة فليس لها سوى قيمة أثرية وهي غير ملائمة إلا في الكتب المدرسية الابتدائية.

وهكذا فإن مصطلح الفكرة ـ الوحدة لا يكاد يمكن وصفه أنه يشير إلى أي كيان مميز، فما بالك بأن يمكن استخدامه على نحو مفيد من قبل دارسي الأدب.

ونستطيع للتأكد، أن نعيد تعريفه مع أ.و. لفجوي بوصفه اتجاهاً من بعض الناس للتمتع بسماع اقتراحات محددة، مثل "الحقيقي هو شيء واحد" أو "العالم مليء بعدد من الأشياء"، وبهذا نميز المصطلحين الفلسفيين "الأحادية" و"التعددية" بوصفهما مثالين عن الفكرة ـ الوحدة. على أية حال، وعلى هذا المستوى من التعميم، فمن المحتمل أن الأفضل إلينا هو ألا نستخدم المصطلح "الفكرة ـ الوحدة" ولو كصورة مجازية، لأن مضامينها، كما سبق ذكره، هي سيئة الحظ على الأغلب، وذلك لإقناع أنفسنا بتعابير أكثر مباشرة مثل "اتجاهات" و"نزعات" أو أمزجة" "فكرية أو شعورية". وقد تعبر هذه الاتجاهات عن نفسها بطرق متنوعة تختلف إلى حدٍ بعيد من فترة إلى أخرى. ولكن مفهوم الفكرة ـ الوحدة المُفسّر على أنه ظهور جديد، أو على أنه نقل من مؤلف إلى آخر، أو من فترة إلى أخرى هو تبسيط شديد.

وفي عملية الانتقال من مؤلف إلى مؤلف، ومن عصر إلى عصر، فإن هذه الأمزجة الفكرية والشعورية تخضع لصياغة،

ولإعادة تفسير، وتحول مستمر. إن تاريخ الأفكار هو أساساً تعليق على هذه العملية، التي هي بالنتيجة جوهر حياة الروح الإنسانية، التي تشكل وتعيد تشكيل الأفكار والتي تصبح من خلالها واعية لذاتها ولبيئتها. كما حاول هيغل أن يظهر في أول عمل كبير له "علم ظاهرة الروح"، إن تاريخ الأفكار يمكن أن يُعد فهرساً لنمو وعي الذات، الذي يقوم أفراد البشر بوساطته بتفسير وإعادة تفسير أوضاعهم في المجتمع والعالم.

ولا داعي لذكر أن ظهور وعي الذات هذا يؤدي إلى تحول في حياة الفرد، والتأثير في علاقاته الاجتماعية، وإلى تغيير عميق في موقفه حيال الطبيعة. إن مثل إعادة التوجيه هذه ـ كما تبدو في شكلها الوثائقي ـ هي موضوع أولي للتاريخ. ولهذا يتوجب على المؤرخ أن يدرس أدوار الفكر كلها، وبذلك يتم تمييز فترة معينة من الحياة الإنسانية عن سابقاتها ولاحقاتها من الفترات. فقد يجد نفسه أيضاً يميز أشياء موازنة، أو مناظرة تتضمن تأثيراً أو اتصالاً فعلياً، حيث يكون من غير المحتمل تطوير مفهوم عن الاستمرارية التاريخية. ويمكن تبيين علاقة شيقة من هذا النوع، ونحن نقارن كتابات الطاويين الصينيين، خصوصاً كتابات لاو ـ تسو نفسه، مع عبارات كتبها رومانتيكيون أوروبيون مثل قصيدة وردزورث "أبيات مكتوبة في بداية الربيع". وكلا النوعين من الكتابة أن يقارن مع مقاطع من كتابات الفيلسوف الأفلاطوني المُحدَث، بلوتينوس. ويجد بعض الباحثين أهمية عظيمة في تناظرات كهذه، فيحاولون بوساطتها أن يُلخصوا دوائر تطور موازية في ثقافات بعيدة. وهذه التأملات، مثل تأملات أوزوالد سبنغلر، الذي "طابق" بين الرواقية القديمة والاشتراكية الحديثة، ورأى فيثاغورث، ومحمد، وكرومويل "معاصرين" لبعضهم، أو متناظرين تاريخياً، هي تقريباً على الدوام ممتعة وموحية وأحياناً تفتح آفاقاً مهمة للبحث. ولكن مثل المحاكمات العقلية كلها التي تستند إلى تناظرات تُعرف بالحدس، يجب أن تقوم هذه المحاججة بحذر شديد، وألا يتم الاعتراف بها، بوصفها نهائية، من دون دراسة مفصلة ذات طابع متأنٍ أكثر.

لقد ناقشنا أن على دارس ا لتيارات الكبيرة في التاريخ الأدبي والفلسفي، عليه أن يتابع بحثه بحكمة، وأن يعرف دائماً أن الأفكار عندما تنتقل من عقلٍ إلى آخر، يجب أن يحدث تغيير، وغالباً تغيير جذري، في بنيتها، وتوجهها، وطريقة استقبالها. وهناك الكثير من

الأمثلة على تباين كهذا. ومن أبرز هذه الأمثلة نجد التحولات التي تخضع لها الأفكار في معظم الأحيان حينما تنتقل من مفكر إلى فنان. ويمكن القول: إن الشاعر والفيلسوف يهتمان بالفكرة "نفسها"، ولكن من المهم كثيراً أن نتذكر أن التطور الشعري أو الأدبي لفكرة ما غالباً هو تخيّلي، أو صوري، أو مجازي بطبيعته، وأن هذا يتباين بحدة مع تناول فكري يؤكد على التعريف والدقة حتى مع خطر الوقوع في الحذلقة. ويهتم المفكر بالتضمينات، ويسعى للحفاظ على تناسق صارم، قليلاً أو كثيراً، بينما يشغف الكاتب التخيلي عادة في توضيح كيفية تأثير فكرة في حياة الشخص الذي يحملها وألوان عواطفه. وهو ليس بحاجة كبيرة كي يشغل نفسه بإقناع قرّائه أن فكرته صحيحة أو أنها تستبعد أية أفكار أخرى. وعلى أية حال، ليس مطلوباً منه أن يُنشئ محاججة. وبهذا الخصوص، إن الطاقة الجدلية والحوارية لدى برنارد شو، التي تظهر في مقدمات أعماله وأماكن أخرى، هي أمر غير اعتيادي. ولا يقوم الفنان الأدبي عادة برسم حدود فاصلة، فهو لا يرمي إلى تعريفات واستنتاجات. ومع هذا فإن عقله يمكن أن يكون مشغولاً تماماً بفكرة ما كما يكون التفكير الصارم لشخص يعمل بالهندسة.

وهكذا فإن قصيدة شيلي "أوزيما ندياس" هي تمثيل شديد لفكرة، مع أن المرء لا يستطيع بسهولة أن يدعي أن القصيدة هي محاججة أو برهان، لأن الشاعر يقتبس مثالاً منفرداً. وتوضح قصيدته "أدونيس" بصورة حيوية المفاهيم الأفلاطونية فيما يخص الزمن، والأبدية، والخلود، من دون العودة إلى تتبع جدل أفلاطون المعقد غالباً. ومن ناحية أخرى، هناك مقاطع في "الكوميديا الإلهية"، وفي "الفردوس المفقود"، وفي قصيدة وردزورث "رحلة" حيث يتم فيها تقديم أفكار فلسفية لاهوتية، ضمن نسق استطرادي، يقترب من المحاججة المنطقية. ويذهب الفيلسوف لوكريتس أبعد من هذا في عرضه للفلسفات الإبيقورية والذريّة، ويمضي في نقاشه حتى يصل إلى شيء يمكن مقارنته بمقولة: "وهو المطلوب إثباته"، مع أنه للتأكد، يتبع محاججة استعارها من فلاسفة سبقوه. ولكن طريقة متبعة كهذه للوصول إلى محاكمة رسمية هي غير معتادة في الأدب. وما يهم الأدب بصورة عامة هو أن يلفت انتباهنا إلى أفكار، أكثر من أن يقوم بالبرهنة عليها أو إثباتها. على أية حال، يتخذ التأمل، في الفلسفة، عموماً شكل

المعرفة، أو الرأي، أو الاعتقاد، أي إن هناك عادة نوعاً ما من توكيد إيجابي متضمن. ولكن غالباً ما تكون الحالة في الأدب هي أن وجود فكرة ما تسترعي انتباهنا لا تتطلب منا أي تقويم منطقي. ففي مثل هذه الحالة تأخذ المتعة الخالصة مكان القبول أو الرفض الفكري - وتكون الفكرة في تجسيدها مثيرة للإعجاب أكثر مما هي محلّ دفاع عنها. ويبدو أن لدى الشعراء طريقة للاستمتاع بفكرةٍ دون أن يشعروا بأي التزام لإثباتها أو التحقق منها. لهذا قد يكونون بصورة طبيعية مشاركين لصنّاع الأساطير في خبراتهم والذين لا يتجاوزون المخيّلة إلى المحاججة. لذلك فإن موقف الفيلسوف دائماً أقل تجانساً من حيث الجوهر.

ولهذا يمكننا أن نناقش أن الأساطير تعير نفسها بسهولة للمعالجة الأدبية أكثر مما يفعل العلم أو حتى الفلسفة، وأنه في الصراع الذي غالباً ما ينشأ بين الأسطورة والعلم، يميل الأديب نحو الأشكال الأسطورية للتفكير والتجربة تقريباً رغماً عنه. كما فعل لوكرتيس في ابتهاله المتوهج للإلهة فينوس، وذلك عبر قصيدة مكرّسة لوصف مادي تفسيري للإنسان والعالم. أو كما فعل وردزورث في مقطوعة بعنوان "الناسك"، وذلك على الرغم من عدم محبته "للشعر المزخرف"، إذ تضرع إلى يورانيا واستدعى روحاً نبوئية لدعمه في الدفاع عن فلسفة إنسانية. وفي كثير من الأمثلة، يحاول الشاعر أن يحتفظ أو يحوز شيئاً من الجاذبية التخيلية للأسطورة، مع أنه قد يكون ملتزماً فكرياً بنظرة علمية، أو إنسانية، أو حتى مادية، حيال الأشياء. وبعد كل شيء، فقد كانت الأساطير أحياناً الدافع الحي وراء أدب يجد نفسه مألوفاً محلياً ضمن نطاق نظرته. ويمكننا أن نناقش أنه لم يحصل مرة في تاريخ الأدب الغربي - حتى لو حذفنا رواية الخيال العلمي التي ظهرت في السنوات الأخيرة - أن قام الفكر العلمي بممارسة تأثير ذكي وشامل أكثر من الأساطير - حتى في الروايات التي سادت في القرن التاسع عشر(4).

وعلى أية حال، فإن طالب الأدب سيتوصل إلى إدراك أن التباينات - كتلك المذكورة سابقاً بين العلم والأساطير، وعلى الرغم من سهولة رؤيتها في فكر كثير من الكّتاب - لا تمنح سوى تبصراً مقارناً سطحياً في الحركات الكبرى للأفكار. وإن مثل هذه التباينات تُظهر بصعوبة الأقطاب التي تصبح واضحة بصورة تدريجية، كما حددنا، في مقابل الموضوعات السائدة التي تميز فترات الفكر والأدب

العظيمة. وغالباً ما تؤلف هذه الموضوعات آفاقاً تتخذ ضمنها الأفكار الموروثة من فترات سابقة مظهراً محلياً، لم يكن موجوداً فيها نهائياً في تلك الأزمنة السابقة. وهكذا يمكننا أن نميز بُعدين لدراسة الأفكار: "البعد العمودي" عندما نتحدث عن الأفلاطونية عند شيلي، و"البعد الأفقي" عندما نتحدث عن الأفلاطونية الرومانتيكية. وحين نؤكد على المحور العمودي، فإننا نتعرف الأفكار والمذاهب المتكررة. وهناك دائماً خطر في أن نبالغ في مطابقة فكرة ما، كما تظهر في إطار فترة معينة، مع مظاهرها في فترة أخرى.

والنتيجة هي معنى مزيف لتجمع فكري، أو روحي، فيه شخصيات تاريخية ينبغي علينا ألا نتعامل معها بوصفها "معاصرة" لنا ويجب أن نعترف أن الأفلاطونية تعاني من تغيرات هائلة، في عملية عبورها من أثينا، التي كانت تمر بصعوبات الحرب البيلوبونيزية، إلى إنكلترا في عصر الثورة الصناعية. وهذا التحول هو تحدّ للمؤرخ الذي عليه ألا يسأل: "هل فهم الرومانتيكيون أفلاطون؟" بل "كيف قرؤوا أعماله وترجموها؟" لندرس الأفلاطونية في شعر شيلي الذي كان مُلمّاً بنص معلمه القديم. وهنا يوجد الفرق في المعالجة وفي التأكيد الذي يلفت انتباهنا كثيراً. وللتأكيد، يمكن اقتباس العديد من المقاطع المختارة، لتقوية الانطباع بأن العبقرية أو الأفلاطونية الهيلينية تكمن في قصائد شيلي:

يبقى الواحدُ، ويتغيرُ العديدُ ويمضي؛
ويشعُ نور السماء أبداً، وترحل ظلالُ الأرض؛
والحياة، كقبة يزيّنها زجاجٌ متعددُ الألوان،
تَسِمُ إشعاع الأبدية الأبيض.

سيبدو هذا بوصفه أفلاطونية راشدة مشتقة من الصورة المركزية للشمس في كتاب "الجمهورية". ولكن دعونا نتذكر الإطار الأوسع لفكر شيلي، كما يجب أن يكون تعليقنا مناسباً إلى أبعد حد. وبعد هذا كله فإن شيلي كان يحب الحركة، والتحويل، وتدفق الصفات الحسّية. وعالم التغيرات هذا له حقيقته الخاصة وجماله الخاص به. فهو ليس مجرّد مظهر:

إن الكونَ الأبديَّ للأشياء
يسري عبرَ العقل، ويطوي أمواجه السريعة،
فحيناً ظلامٌ، وحيناً، نورٌ، وحيناً يعكس كآبةً،

وحيناً يمنح الروعةَ، ومن الينابيع الخفية
يستمدُّ مصدرُ الفكر الإنساني روافدَه
من الماء ـ بصوتٍ لكن بمقدارِ النصف.

وهذا المقطع من قصيدة "مونت بلانك" حديث جداً كي يؤلف أفلاطونية أصلية. وكذلك أيضاً هو وضع "أسطورية" "الريح الغربية" البعيدة تماماً عن فيدروس. وأكثر من ذلك، فإن أفلاطونية محلية ذات ليبرالية ثورية، تأسست على إيمان بالكمال والتقدم الإنساني، ملوّنة بأفكار رومانتيكية عن الحب "الحر" (المشتهي للجنس الآخر)، ثم وضعت في شعر من قبل شاعر كان متحمساً للكيمياء الحديثة، هي أفلاطونية فذّة.

ويمكننا أن نذكر بصورة عابرة أن أفلاطونية وردزورث لم تكن راشدة مثل شيلي. فعلى سبيل المثال، إن إعادة تفسير وردزورث لمفهوم الذكريات الأفلاطونية، الذي قدّمه بصورة حيوية في أغنية "حميميات"، هو فعلاً عكس للتعاليم القديمة. فقد اعتقد أفلاطون أنه في لحظات متميزة معينة يمكننا تذكر، أو إعادة تشكيل، رؤية للحقيقة الأدبية، التي ضاعت منذ ولادتها، بما في ذلك المبادئ الأولى، أو أسس النظام الرياضي، و العدالة الاجتماعية، والجمال الحسّي والعقلي. وتصبح هذه التبصرات أكثر تردداً، وأكثر شمولاً، كلما تقدمت تربيتنا. وبالنسبة إلى وردزورث فنحن "نتذكر" أقل فأقل، ونحن نُكبّر ثروة العالم المجيدة، في أن تغدو "المياه القوية" التي تدعم وجودنا، وواضحة جداً بالنسبة لرؤيتنا الطفولية. ويبدو هذا العالم، مثل "شجرة الحياة الذهبية"، كظلٍ رمادي لذاته الحقيقية، وذلك بالنسبة لكلّ من الإنسان العلمي، وللمنظّر العلمي. ويمكن أن يكون حاضراً فقط بالنسبة لذاك "الانفعال الحكيم" الذي تجعل "السنوات الصاخبة" الاستمتاع به أكثر صعوبةً. ورغم أن قصيدة وردزورث معرفة بوصفها أفلاطونية من حيث الروح، فقد يبدو لبعضهم أن الفكرة الأعم فقط "للذكرى" أو الاستنكار تقف على نحو مشترك بالنسبة للشاعر والفيلسوف. أما التفاصيل فقد تم تحويلها بالكامل.

وتلفت هذه الاعتبارات انتباهنا باتجاه التباينات العميقة، الموجودة بين طرائق النظر القديمة والحديثة للعالم. وإذا رغب القارئ مثالاً آخر، فليدرس المثل القديم "اعرف نفسك"، متسائلاً عمّا قد يعنيه أصلاً بالنسبة إلى متوسلي الرأفة من الوحي في معبد

دلفي، وما كان يعنيه بالنسبة إلى سقراط، وما كان يعنيه أيضاً بالنسبة إلى مونتين الذي وجد الاستخدام السقراطي للعبارة متجانساً روحاً. إن الفصل الرائع الذي كتبه أورباخ في عمله الشهير "محاكاة" حول مونتين يمكن أن يُقرأ على نحو مفيد. وقد أعاد كلٌّ من شيلي، ووردزورث، ومونتين صياغة الموضوعات الأفلاطونية، ولكن من دون أن يكون هناك أي قصدٍ واعٍ في عملية نظم فلسفته الجديدة. ولعله من الأفضل لنا القول: إنهم ينقلون الأفلاطونية من وسيط واحد للفكر والعواطف إلى آخر، وبذلك يصوغون مفاهيمه الرئيسة من جديد.

إن هذه التعارضات بين الأفلاطونية القديمة، ونظيرتها الرومانتيكية الحديثة، تستدعي انتباهنا باتجاه الأفكار المتصلة التي لها أهمية خاصة بالنسبة إلى المؤرخ. وبالنسبة للعقل الحديث فإن الأمور المباشرة، والحسية، والمتغيرة، هي أكثر جاذبية، ومن الناحية الفلسفية أكثر دلالةً مما كانت عليه بالنسبة للمثالية الإغريقية. وفي المقام الأول، يؤلف التنسيق بين المفاهيم،والذي يوحي به هذا التباين، مجالاً مهماً للدارسة التاريخية. ولكن بإمكاننا الذهاب بعيداً والإصرار على أن هذا التباين بالغ الصلة بموقف المؤرخ الخاص حيال موضوع دراسته. وقبل أن يصبح المرء مؤرخاً حقيقياً للأفكار، عليه أن يتعلم "أخذ الوقت بعين الاعتبار" وأن يميز أن الوقت يترك آثاره على الأفكار، كما يتركها على الأشياء. إن الأفكار يمكن أن تبقى كحقائق ثقافية فقط من خلال التغيير والتعديل الدائم لطبيعتها.

إن الإحساس بالتاريخ وبالتحول التدريجي للعادات والأفكار الإنسانية لم تكن ميزة المفكرين القدماء، الذين كان العلم المثالي لديهم هو الهندسة، والذين كان بالنسبة لهم، الدوران الظاهري للشمس والقمر والأبراج، والحركة الأكثر تعقيداً للكواكب نوعاً ما هو الإطار الواضح للكون الهندسي. وانطلاقاً من هذه النقطة، فإن التغيير يخضع للشكل والقانون، وهو أساساً مسألة تكرار ضمن إطار دائم. وإن التغيير العميق للتحول نحو تجديد أساسي بعيد الاحتمال. إن الزمن، بما في ذلك ا لحياة الإنسانية تنزع دائماً لتمثيل وإعادة تمثيل المبادئ الأزلية نفسها. وخلال القرنين الماضيين فقط، أصبحنا واعين بشكل عميق بالصيغة التاريخية للوجود، وتبيّنا أننا نحن أنفسنا نعيش "في التاريخ"، أو بمعنى آخر: نحن تاريخ يتخذ أشكالاً

جديدة من عصر إلى عصر. وينبثق هناك تدريجياً معنى الاستمرارية مع ماضٍ هو من حيث الكم بعيد جداً عنا، ومن حيث الكيف مختلف جداً. وللتأكيد، بإمكاننا "أن نتحرك" في التاريخ عبر تثقيف، كما يزكي كولينود مع آخرين، مُخيّلة متعاطفة ـ وبحدود معينة ـ تتجاوز الحدود الواسعة للتغيير. ويبقى الماضي بمعنىً ما ماضياً، وكما عبّرَ عنه هيغل بتوريته الشهيرة "إن جوهرنا هو ماضينا".

إن هذا الانعطاف الفكري رومانتيكي أساساً. وهكذا فإن وردزورث، الذي استطاع التحدث بعاطفة حقيقية عن "لمسة الزمان التي لا يمكن تصورها" وعن "أشياء خرجت من العقل بصمت"، ومع هذا وصف استمتاعه بمدينة لندن ومعالمها التاريخية فقال (في المقدمة):

بأحاسيس قويةٍ، مزدحمة كما كانت
في الماضي والحاضر، مثل هذا المكان
عليَّ أن أُسرَّ، في تلك الأيام، لم أطلب حينئذٍ
المعرفة، لكنني كنت أتوق إلى القوة، والقوة وُجدت
في الأشياء كلها؛ وما من شيء كان له
تأثير ضيق محدود؛ ولكن الأشياء كلها، بكونها
رحبةٌ بذاتها، وجدت أيضاً في نفسي
رحابةً وسعةً في العقل؛
فهذه هي قوةٌ شبابنا ومجدُه.
فالطبيعة البشرية التي شعرت
أنني أنتمي إليها، والتي أحببتها واحترمتها،
لم تكن حاضرةً دائماً، لكنها روحٌ
تعيش في الزمان والمكان، وتنتشرُ بعيداً.
ففي هذا متعتي، وفي هذا كرامتي
تكمنان.

إن حب "ذلك البعيد وذلك القديم"، كما أن العاطفة تجاه "الأشياء القديمة المنسية، والبعيدة" التي يتميز بها الرومانتيكيون تُظهر جانباً آخر لهذا الحسّ بالتاريخ. علينا أن نعترف غالباً بأنه على الرغم من أن الماضي لنا، فهو بعيد عن متناولنا.

من الشائق ملاحظة أن هذا الإحساس بالزمن قد احتفى به شعراء وأدباء، قبل أن يكون له أثر عميق، أو واسع المدى، في عمل المؤرخ المحترف. إن المؤرخ الباحث في القرن التاسع عشر، وبخاصةٍ في ألمانيا، هو نتاج الحركة الرومانتيكية، كما هو أيضاً حال المفاهيم المستمدة من كولينغوود في الاقتباس الذي تم به افتتاح هذا الفصل. وما إن يستيقظ في داخلنا هذا الإحساس بالتاريخ، فإننا غالباً ما نؤكد على المسافة بين الماضي والحاضر حتى أكثر من استمرارهما أو حياتهما المشتركة. وثمة خطورة تتعلق بالطالب الحديث، فمع توسع علمه وإحساسه التاريخي، سوف يستسلم حيال سدّ الفجوة بين الماضي والحاضر، ومن تقديم، صورة ملائمة لأفلاطون أثينا مثلاً، أو صورة كذلك الأمر لهاملت في عهد الملكة إليزا بيث. وما دامت هذه الروح الانهزامية مُغالية، فإنه يجب الحضّ على إدراكٍ مُتّزنٍ للمسافة التاريخية.

لنختبر بإيجاز اثنين أو ثلاثة أمثلة عمّا نصفه "بالمسافة التاريخية"، لعدم توفر مصطلح أفضل. كما يعرف تلميذ ماكولي النجيب، أن لورد نيلسون لقي حتفه في معركة "ترافلغار"، الذي أصابه الرماة المتمركزون حول حبال الأشرعة والصواري في سفن الأعداء. فقد كان هذا القائد البحري هدفاً جيداً لهم، حيث وقف في مؤخرة سفينته مرتدياً ز يّه العسكري الأنيق ذا الأوسمة الكثيرة، رغم تحذيرات ضباطه. وإبان الفترة النابليونية والأعوام التي تلتها، تم تقبل موقف نيلسون بوصفه منسجماً تماماً مع شخصية البطل الحقيقي، في فروسيته وبسالته. إن الأمر عموماً لا ينظر إليه هكذا في أيامنا، حيث لم يعد الجنود يقومون باستعراضهم العسكري وهم يرتدون بزاتهم الملونة، كما غاب مثال المبارزات الشخصية تقريباً من المشهد العسكري. كما يتوجب على الإنسان المدني في العصر الحديث أن يقوم بجهد حقيقي في إعادة توجيه تخيّلي كي يحرز إدراكاً للقيم التي اعتلت فوق الحياة العسكرية. وحتى "المواطن - الجندي" في الحرب الحديثة لا يمكنه القيام بذلك بسهولة. إن هذا شأن مؤرخ الأفكار الذي عليه أن يضيء تلك الطرق المتنوعة في التفكير.

ويمكن توضيح الفرق على نحو كبير بالإشارة إلى نصوص أدبية. لنأخذ على سبيل المثال التعليق الساخر لدوغلاس، في مسرحية شكسبير "الملك هنري الرابع"، على خزانة ثياب الملك

الإنكليزي الضخمة، الذي دفع إلى المعركة بعدد من ممثليه وهم يرتدون دروعاً ملكية، ومن جهة ثانية على الريشة البيضاء النافارية التي تغنّى بها ماكولي. إن موقفنا المعاصر الذي ينعكس في شعر ورواية الحرب في القرن العشرين هو شيء آخر مختلف. وعلى كل حال فمن الممتع أن نقارن هذا، مع تلك الأفكار التي طرحها كل من شكسبير في شخصية فولستاف، وسرفانتس في شخصية سانشو بانزا. والفوارق هنا رغم أنها أقل درامياً، إلا أنها أبلغ معنىً وأوسع من أن تُحدد. إن شاعر القرن ا لعشرين، مثل باوند وأوون وساسون، الذي يتساءل عن قيمة الشرف والمجد العسكريين، يلقي ضوءاً جديداً على تحفظات فولستاف بخصوص الحصول على الشرف العسكري، وعلى تقدير سانشو لسيده. وفي أيامنا هذه ليس من الضروري أبداً أن نقدّم هذا الموقف بوصفه مضحكاً مسرحياً، ولكن يمكن أن يؤخذ على نحوٍ جدّي لكونه يُشكل نظرة فيها حكمة وإنسانية.

لعله من المفيد استعراض أمثلة أخرى للبعد التاريخي. ولنختر موضوعاً يُفصح عن العلاقة المتبادلة بين الدين والفنون. فمن خلال فكر القرون الوسطى والعصر الحديث أيضاً يجد المرء أنه من المناسب وصف الإله بأنه مطلق أو لا محدود، مع أن هذا الفهم يعني ضمناً أن الإنسان محدود، ولا يستطيع تماماً أن يُدرك الطبيعة الإلهية. وفي عصور سابقة، كانت فكرة اللامحدودية تُعدّ بوضوح ذات معنى مزدرىً، وخصوصاً من خلال نظرة الفلاسفة الفيثاغورثيين. فقد كان "اللامحدود" يعني "غير المحدود"، والذي لا شكل له"، و"غير المكتمل"، وذلك بالمقارنة مع المستقل ذاتياً، وذي البنية المعروفة والواضح للمحدود، الذي يكمن كماله في الانسجام والتوافق والتناسب. فمن خلال الرؤية الفيثاغورثية، التي هي على الأغلب، وجهة نظر الأدب والفن الكلاسيكي، فإنه سيكون شيئاً من قبيل التجديف السخيف أن يتحدث المرء عن إله مطلق، أو حتى عن الخير اللامحدود. وأن يقال إن الأشياء كلها تنطلق من المطلق، من دون تفسير ذلك على قاعدة نظامية مثل العدالة أو الفطنة، فإن ذلك سيؤدي إلى موقف خطر مثل موقف غليكون حين قال:

كلٌّ شيءٍ ضحكٌ، رمادٌ، لا شيء
لأنَّ الأشياءَ كلَّها تُولد من اللاعقل.

يحضرنا هنا ما يمكن أن ندعوه المثال الكلاسيكي للوحدة العضوية، الجزء الواحد في الجميع، حيث تكون البداية والوسط والنهاية(5) واضحة وحيث يستمد كلّ جزء حيويته من الكل الذي هو بعينه نظامٌ لكل الأجزاء. وهذا المثال أخلاقي وديني وجمالي على نحوٍ مباشر.

ويُناقش بعض التلاميذ بجرأة أن هذه الفكرة جلية في عمق بنية الرياضيات القديمة بالمقارنة مع الحديثة، ويمكن وصف هذا المثال بالكلمات التي استخدمها كونتليان في وصف أسلوب بيركليس: المثال المحبوك جيداً أو المحكم. باختصار إنه تمجيد لغير المتناهي و"الانغلاق". وتتردد أصداء ذلك في الفن والشعر الكلاسيكيين في أية حقبة، ولو على نحو ضعيف. ولإدراك هذا الأمر، على المرء التمعن فقط في واجهة بنّاء معبد إغريقي، وذلك بالمقارنة مع داخل كنيسة القديسة صوفياً، أو عليه دراسة حقب النثر الكلاسيكي، أو التناسق الداخلي المُغلق لقصيدة مثل قصيدة وليام براون:

تحتَ عربةِ الموتى السوداء هذه
يكمنُ موضوعُ الأشعار كلها.
شقيقةُ سدني، ووالدة بمبروك،
أيها الموت قبل أن تقتل أي شخص آخر،
لطيفٌ ومتعلمٌ وكيّسٌ مثلها،
سيرشُقك الزمانُ بسهمهِ أيضاً.

وللتأكد فإن لوكرتيس، المادي من بين القدماء، يقف في رهبة من كون لا حدود له، وعالمنا الصغير فيه ليس إلا مجرّد ملمح عابر. لكن هذا "الموقف الطارئ" الكبير والمكتفي ذاتياً للطبيعة، رغم خصوصيته كلها، غير مكترث بالقيم، كما أن الحكمة الإنسانية مؤسسة على الاعتراف بهذه الحقيقة المتعارضة مع الدين.

ويقف العقل القروسطي بين المواقف المتطرفة التي قد أشرنا إليها. إن المسيحي القروسطي يبتهج لفكرة جلال الإله المطلقة والغامضة، والذي لا يمكن الإشارة إلى كيانه الكامل إلا بإشارات إنسانية، وهكذا يشجع العودة إلى الرمز وإلى المجاز. لكن هذا الإنسان يفتقد إلى الحس الحديث بسمو العالم المادي وإلى الزمن غير المتناهي، في حين أن عالمه محدود، والمستقبل الذي يواجهه مثبت بالعناية الإلهية. وبالنسبة إلى المفكر القروسطي، هناك شيء

مرعب حول العالم أو النظام اللامحدود للطبيعة. ولا نستطيع أن نجد أناساً يناقشون أن إنتاج عالم محدود سيكون نوعاً ما تحت وقار إله لا محدود، إلاّ مع بزوغ فجر الفكر الحديث. ونسمع في الفكر المتأخر أيضاً أنه تحت وقار خالق لا محدود لن يتم إنتاج مخلوقات إبداعية. وهناك يكمن موضوع يضع الفكر الحديث على نحوٍ حادٍّ مقابلَ الفكر القديم والقروسطي.

لقد خلق الإله ـ حسب قصص الكتاب المقدس ـ السماء والأرض بكلّ ما فيهما، كما انه خلق الإنسان على شاكلته، وهذا ما يميز الإنسان عن المخلوقات الأدنى، ويضمن له مكانه المميز في هذا الكون، وقد يفترض المرء أن الإنسان، بما أنه مخلوق على صورة الخالق ـ وضمن الحدود المفروضة عليه بحسب وضعه كمخلوق محدود ـ أن يكون نفسه خالقاً، وأنه ـ عبر ممارسة قواه الإبداعية ـ سيحدد مصيره كمخلوق مميز، وأنه أيضاً عبر فشله في استغلال مواهبه الخاصة سيفقد شيئاً ما من حق ولادته الإلهي. وقد يتوقع تماماً رجل من المريخ ـ آخذاً في الحسبان التضمينات الظاهرة لقصة الكتاب المقدس ـ بعض هذه الاستنتاجات. ومع هذا فإن "العقيدة" التي تحدثنا عنها، والتي تصف الوضع الفريد للإنسان كمخلوق مبدع في عالم الإله، كان بطيئاً جداً في تشكيله. وعموماً، إنها نظرةٌ حديثة للأشياء، وإنها تظهر لأول مرّة في الوعي الرومانتيكي معقولة على نحو كامل. وفي الأزمنة القديمة ـ بما في ذلك السلسلة الكاملة للفكر المسيحي ـ لم ير الفلاسفة واللاهوتيون في الصورة المخلوقة للإله ما يوحي بوجود قوة إبداعية. ولدى الكثيرين فعلياً، كان الإله خالقاً أوحد، وصانعاً أوحد بأي معنىً جذري للكلمة. وقد تم تمييز الصورة الإلهية الكامنة في الإنسان بوصفها العقلي الإنساني، والقدرة الإنسانية على محبة الإله وإخوتنا من البشر، من دون امتلاك قدرة إلهية مماثلة.

وخلافاً لهذه القاعدة فإن الشاعر والفنان سيظهران على نحو أولي مقلدين، وعلى الرغم من أن المحاكاة تتطلب شيئاً من صياغة أو تشكيل ، فإنهما سيبحثان عن نماذجهما البدئية باتجاه نوع من ترتيب الأشياء التي سبق لها أن تأسست بإذن إلهي، أو أنها تعززت بفعل مقومات عملية طبيعية أكثر ديمومة. وأن الفكرة الرومانتيكية بخصوص القوة الإبداعية عند الفنان، كما تم التعبير عنها بين آخرين من قبل ويليام بليك، وبسّطها براوننغ في قصيدته "أبت

فولغر"، هذه الفكرة التي تداولها اليوم أيضاً الفلاسفة الوجوديون، والمسرحيون، والروائيون، بأن الإنسان يمكنه بطريقة ما "صياغة نفسه"، ستبدو مضحكة ووقحة، إن لم تكن بالفعل مُدنّسة، قبل أزمنة قريبة خلت نسبياً. ويمكننا أن نلخص ذلك بالإشارة إلى أنه في فترات الكلاسيكية والعصور الوسطى، كانت صورة الطبيعة البشرية الأكثر انتشاراً تعرض وإلى حدّ بعيد كائناً تابعاً مرغماً على قبول وضعه في الكون وما يفرضه هذا الوضع من واجبات، ومطيعاً للأوامر أو قابلاً لقيم ليست من صنعه أساساً. وتبدو الاستثناءات القليلة، كما هي حال السفسطائيين الإغريق، ممتعة لأنها قبل كل شيء تقف في معارضة الفلسفات السائدة، التي يمكن أن تكون أحياناً مرتبكة، لكن لا يمكن التغلب عليها.

وقد سبق سكاليجر في عصر النهضة هذه الفكرة الرومانتيكية، وهو الذي أطلق على الشاعر أنه "إله آخر"، وكذلك تاسو، الذي اقتبس منه شيلي إلى درجة أنّه كان يعتبر الشاعر المبدعَ الحقيقيَّ الوحيدَ أكثر من الإله نفسه، وأيضاً بعض المتصوفة، ومن بينهم البروتستنتي جيكوب بوهم (توفي عام 1624م)، ويؤكدون أن الإنسان على اتصال مع الله في عملية الخلق الأبدية. لكن الحركة الحديثة، وبعيداً عن المزاج التقليدي للفكر، كانت حركة بطيئة جداً، وتنظر باستمرار للماضي باتجاه آراء أكثر محافظة. وهكذا حتى فردية وردزورث الإبداعية، التي تم التعبير عنها بحماس في قصيدته "المقدمة"، قد تعدلت في قصيدته "أنشودة الحب" وتراجعت في القصائد اللاحقة. على أية حال فإن فكرة الإنسان بوصفه مبدعاً ليست غائبة، وتتجه إلى مرافقة النزعة الإنسانية الحديثة، حتى إننا نجد في هذه الأيام احتراماً شعبياً واسعاً "للتفكير الخلاق" و"للنشاط الخلاق" بوجه عام.

وتصل هذه النزعة إلى أوج نضجها في مراحل معينة من الفلسفة الوجودية الجديدة، حيث يوصف الخلق - الذاتي للإنسان بأنه غير خاضع لمعايير أو نماذج بدئية مثالية. وهنا فإن الطبيعة الإنسانية، بوصفها مناقضة لبنيتها التحتية الفيزيائية والبيولوجية، تتطابق مع الحرية الإبداعية، حيث نعرض نحن نسق الطبيعة الإنسانية الخاص بنا ونخلق سلوك حياة من اختيارنا. وتؤلف هذه الفلسفة نكراناً جريئاً للفكرة القائلة بأن الحرية الإنسانية هي دوماً خاضعة لسلطة مؤسسة مسبقاً، وللضرورة التاريخية، أو لقيود

ميتافيزيقية، مع أنها أحياناً يمكن أن ترسم لنفسها صورة مضحكة، وذلك بردّها بعض اللاوجوديات إلى نوع من الحقيقة الزائفة. وبالنسبة إلى الوجودي فإن تخيلات كهذه تشكل جهداً لإخفاء حرّيتنا عن أنفسنا، وكي نتجنب المسؤولية التي تقتضيها. ويمكن للمسؤولية الإنسانية أن تأتي لتحرر الوعي الذاتي فقط ضمن أفق نظرة عالمية، لا يسمح لسلطة آمرة أن تفرض نفسها عليها دون شرط على الالتزام والقرار الإنسانيين. ويواجه الإنسان ذاته في عالم حيث "يموت الإله" حسب وصف نيتشة.

وهكذا يمكن لجان بول سارتر أن يقحم بصعوبة حديث أنتيجون الرفيع الذي تسوغ فيه تمردها بمناشدة قانون أزلي للعدالة يتجاوز موقفها الخاص:

لم أكن أعتقدُ أن مراسيمك كاملةَ القوةِ

لتتحكمَ في القوانين الثابتة غير المكتوبة

عن الله والسماء، لأنك إنسانٌ فحسب.

فهي ليست قوانينَ الأمسِ أو اليوم، لكنها أبدية،

مع أنه لا أحد منا يمكنه أن يعرف من أين أتت.

أن أتجاوزها أمام الله.

لا أستطيع.

وبالمقابل، يمكننا أن نقيس ما يلي من رواية وجودية:(6)

أسندتْ هيلين خدَّها إلى راحة كفها. وقالت: "قل لي لماذا نعيش؟". أنا لست واحدة من الرعايا الأنجليكان"، قلتها وبشيء من الارتباك. "ومع ذلك أنت تعرف لماذا تعيش". بسطت أصابعها وأخذت تنظر إليها بإمعان" لا أدري لماذا أعيش"،

"بالتأكيد هناك أشياء تحبها، وأشياء تريدها...". ابتسمت ."أحب الشوكلاه والدراجات الجميلة". "ذلك أفضل من لاشيء".

أمعنت النظر في أصابعها من جديد؛ وبدت حزينة فجأة. "عندما كنت صغيرة آمنت بالله كان ذلك رائعاً؛ وفي كل لحظة من لحظات اليوم كان يُطلب مني شيء؛ بعدئذ بدا لي أنني يجب أن أوجد. لقد كان ذلك حقيقة مطلقة".

ابتسمت متعاطفاً معها. "أعتقد أنك تخطئين عندما تتخيلين أن أسباب عيشك يجب أن تهبط عليك جاهزةً من السماء، بينما يجب أن نخلقها نحن لأنفسنا".

"لكن حين نعلم أننا خلقناها بأنفسنا، لا نستطيع أن نؤمن بها. إنها طريقة نخلقها فقط لخداع أنفسنا".

"إننا لا نخلق هذه الأشياء اعتباطاً من لاشيء إننا نخلقها عبر قوة حبنا وولعنا؛ وهكذا تقف مخلوقاتُنا أمامنا واضحةً وحقيقةً".

إن الهوّة التي تفصل أفلاطونية سوفوكليس الأولية عن النزعة الإنسانية الخلاقة للوجوديين، تطرح الكثير من المشكلات أمام دارس تاريخ الأفكار. أيضاً عندما يميز الدارس الوضع الوجوديَّ عن موقع السفسطائيين القدماء، الذين طرحوا أن الإنسان الفرد هو "مقياس الأشياء كلها"، فإنه يواجه مهمة دقيقةً وخطيرة. ويقف الوجودي أقرب إلى أنتيغون منه إلى السفسطائي كما نصوره عادة. وإن القيم والمعايير التي يستدعيها الوجودي إلى الوجود ليست، كما هي الحال عند السفسطائي، تقويمات مفروضة على نماذج من التصرف حسب مصالح الفرد الذي هو عاملٌ مساهمٌ ومراقبٌ في آن معاً. إنه شيء مختلف تماماً. ولا يبحث الوجودي عن حماية مصالحه، أو يبرر سلوكاً تم إتّباعه مسبقاً، ويأمل إلى حدٍ ما، من خلال تفسير حالته الخاصة، أن يلتزم أو يشغل نفسه في مشاريع ستثير اهتماماته، وتدعمها بقوة وتحمّل كافيين لشخص وجوده الخاص على نحو ذي دلالة. ولا يبحث عن تسويغ أو تعزيز، بل عن إدراك، أو خَلق، وجوده الخاص(7).

وإذا كان للفلسفة الوجودية اليوم أية قيمة دائمة، فإن ذلك يعود إلى أن عناصرها قد أكّدت على نحو واضح الأهمية المركزية لوعي الفرد لذاته وحالته. وعلى الرّغم من جو الأصالة الفظّة الذي يحيط بالفكر الوجودي، فإن هذا الفكر قد اتّخذ مكانته عبر تراث طويل رافق تطور الفن والأدب والفلسفة في الغرب، وقد برز الفرد ببطء بوصفه مركزاً لقرار الوعي الذاتي من نسيج سلوك جماعة ثانوية، مثل الذي تم وصفه من قبل ليفي بروهل، ومن قبل بيرغسون في الصورة التي قدمها عن مجتمع مغلق(8). ويمكن وصف الضمير هنا على أنه إحساس بالعضوية في المجموعة التي يشق فيها وجوده الإنساني. وهكذا فإن الـ "نحن" تسبق "أنا" و"لي". وتحرز

الضمائر المفردة دلالتها الكاملة فقط في أثناء مرورنا تدريجياً عبر الوعي القديم والقروسطي وصولاً إلى الوعي الحديث. وغالباً ما يكون مثل هذا التطور أخلاقياً ودينياً، من حيث دوافعه، ويظهر واضحاً في البروز المتزايد، والمرتبط بمواقف الضمير والإيمان. ويشمل كلاهما على اعتراف متزايد لذات تنبع حياتها الخاصة من إحساس بالمسؤولية. إن الشخصيات البطولية مثل برميثيوس وأنتيغون في التراجيديات العظيمة، ومثل سقراط على نحو ما يقدمه أفلاطون في "دفاع" و"كريتو" هي تأكيدات لاستقلال أخلاقي، وهي أساساً دينية بمدلولاتها، وتلقى احتراماً من مسيحيين ورواقيين. بعدئذٍ، يتحرك تدريجياً التوكيد المسيحي على الأهمية الأخلاقية في الدافع الداخلي، لسلوكنا، والإصرار المسيحي على الحاجة للإخلاص المطلق في قضايا الإيمان، على الرغم من السلطة الراسخة الجذور، وذلك نحو سيادة وعي الذات في حياة الفرد، وقد يقول قائل نحو بروز فردية وعي الذات. ويمكننا أن نحاجج في أن الفن والأدب لعدّة قرون يعكس بطريقة أو بأخرى تقدماً تدريجياً ومتذبذباً، على الأغلب، نحو تحقيق ذاتي للوعي والفردية المستقلة.

وقد رسم كثير من الدارسين عصر النهضة على أنه عصر الفردانية بامتياز، مستندين إلى فرقٍ عميق ونوعي بين عصر النهضة والعصور الوسطى. وهكذا فإنّ د. أ. ترافيسي يفتتح دراسته عن شكسبير(9) مصرّحاً بأنه:

كان إنسان العصور الوسطى مدركاً لمكانه المحدد في مجتمع راسخ الجذور، تأسس بقوة في كون حددت طبيعته ونهايته الفلسفة المسيحية؛ إن إشارات الإنهيار التي يمكن أن توجد عند تشوسر ولانغلاند ما تزال تنعكس لديهم عبر تأثيرات تركيبة العصور الوسطى. إن عملاً مثل "بيرس بلاومان"، يشبه "الكوميديا الإلهية"، فهو ليس تعبيراً عن فردٍ منعزل، بل عن إنسان تتحدث فرديته ضمن إطار اجتماعي، وفلسفي، وديني محدد. وكانت الحقائق السائدة في عصر شكسبير، المنظور إليه من وجهة النظر هذه، هدماً لهذا الإطار، واكتشافاً للذات المستقلة التي نقرنها عادة بعصر النهضة. وكانت النتيجة المحتومة امتداداً واسعاً للمصالح، ونقصاً مطابقاً لأي مفهوم روحي أو فكري، والتي يمكن ضبط هذه المصالح خلالها. ولا يستطيع أدب عصر النهضة، كونه يهتم باستكشاف هذا المفهوم الجديد عن الذات وإمكانياتها، أن يأمل بوجود تركيبة ملائمة

من تجربته تستطيع أن تتجاوز ما هو شخصي. فما زال مصطلح شكسبير ونظرته تنتميان على نحو واسع إلى العصور الوسطى، ولكن الانسجام أو النسق الذي نراه يبرز في عمله تدريجياً هو نسق شخصي بحت، وهو الأغنى والأعظم من نوعه يمكن أن يوجد. وقد لاحظ مرة السيد إليوت أن "دانتي وشكسبير قسما العالم الحديث بينهما بالتساوي: ولا وجود لقسم ثالث". وصحيح أيضاً أنهما قسما ما اختار السيد إليوت أن يطلق عليه، حسب أهدافه الخاصّة، تسمية "العالم الحديث" إلى قسمين: قسم العصور الوسطى التي سادت فيه تركيبة الإيمان والعقل، والقسم الحديث المحدد، الذي تم فيه استكشاف الإمكانيات الهائلة للاكتشاف الجديد للفرد على حساب تلك التركيبة.

ومع ذلك يمكننا أن نناقش - على عكس ترافرسي - أن "اكتشاف" عصر النهضة للفرد هو حلقة من سلسلة تلك التبصرات، التي تمتد من المراحل البدائية للثقافة، عبر أعمال التراجيديين الإغريق، والفلاسفة الذين تبعوهم، حتى تاريخ أوروبا المسيحية. ولا يزال الباحثون والكتّاب المبدعون مهتمين معاً، كما في كل الاحتمالات، سيكونون ولأجيال قادمة، بهذه "الإمكانيات الهائلة"، حتى عندما يتحدون مثل إليوت، شيئاً مثل فكرة التعبير عن الذات الرومانتيكية، ويؤكدون على صيغة أكثر قدماً من صيغ الفردية - ألا وهي تحقيق الذات عبر التضحية. إن الفرق - وهو واضح مسبقاً بين سارتر وإليوت، وفي جميع أعمالهما - يمكن تلخيصه من خلال تفسيراتهما المتشعبة عن الفردية. وتبقى فردية إليوت ضمن إطار الفكر المسيحي، بينما تنكر نظرية سارتر وجود أي سلطة خارقة للطبيعة. ولدى سارتر، فإن كل التفسيرات والتقويمات تنبع من المبادرة الفردية الإنسانية، ولا يوجد وصية خارقة للطبيعة، أو عونٌ سخيٌّ للإنسان يأتيه من الأعلى. وهكذا لا يوجد معيار متفرد للقيمة، ولا فكرة أفلاطونية عن الخير، تعلو فوق الطبيعة والحياة الإنسانية. وبدقة نقول: ليس هناك نظام مؤسس يتطلب اعترافاً منا. فنحن نبسط آفاقنا ونحدد قيمنا الخاصّة.

ومن الممكن أن نلاحظ - بصورة محصورة بين هلالين - أنه ليس من المحتمل أن يكون بإمكان فلسفة كلٍّ من إليوت وسارتر الهيمنة على حركة الفكر في القرن العشرين. وبالرغم من كونهما من سمات عصرنا فإنهما ليسا ثابتين ويدعوان للاعتراض. إن اللجوء إلى فكرة

القوى الخارقة للطبيعة يزداد صعوبة باستمرار، ومن جهة أخرى فإن القبول بالاستقلالية الكاملة لشخصية الفرد الإنسانية تجربة صعبة للغاية. ومن المفهوم أنه لكي نواجه الحالة الإنسانية نحتاج إلى شجاعة لا يستطيع معظمنا أن يبديها لفترة طويلة. ويقر الوجوديون بأننا غالباً نخدع أنفسنا بقبول وجهة النظر التقليدية للأشياء، وبنظام القيم الجاهز، هاربين من مسؤولية تقرير مصيرنا، تلك المسؤولية التي تجعل وجودنا أصيلاً. ففي لحظاته الأكثر شؤماً تكلم سارتر عن هذا الفشل الإنساني بأنه محتوم فعلياً. إن تفكيراً كهذا ينتشر في الكثير من الأدب الحديث الذي يقوم على العبث العديم الجدوى للمأزق الإنساني. فالإله ميّت ولكن لسنا قادرين على العيش من دونه. وهذا الإدراك غالباً ما يكون مصدر الضحك المأساوي أكثر من كونه مصدراً للشفقة أو العطف، وهكذا فإننا نجد في التفكير والأدب الحديثين "المزاج الأسود" والميل نحو العبث نوعاً ما، وحتى الاستمتاع بإحباطات إنسانية، وهي من سمات العديد من الأعمال الروائية والمسرحية. ومن هنا فإننا نحتفظ بسلامة عقولنا فقط من خلال احتقارنا للحياة، ومع ذلك يبقى أمامنا البحث في حطام مثاليتنا، عن إمكانية خلاص معين، أو تحرر من خداع النفس، وسوف نستمر في استكشاف "الإمكانيات الهائلة" التي تفتحها اكتشافاتنا التدريجية للفرد.

لنختتم نقاشنا، في علاقة الأدب بالأفكار، بإكمال المجموعة الثلاثية القديمة، المكونة من مفاهيم: الإله والإنسان والطبيعة، وقد درسنا مسبقاً الاثنين الأولين: الإله والإنسان. فقد خضعت فكرة الطبيعة لعدة تحولات خلال فترة تطورها الطويلة، منذ الأيام المبكرة للعلماء الكونيين الإغريق. فكلتا الكلمتين القديمتين: "physis" و"natura"، تدل على إشارة مبكرة إلى الخلق المبكر. فقد كان النظر إلى الطبيعة يتم على أنها ليست فقط عملية النمو، وإنما عملية الإنجاب والحمل أيضاً. وهكذا ففي الفكر البدائي كانت صورة الجنس تُستخدم بحرية لتصف أصول الأشياء التي تنشأ من اتحاد السماء والأرض. وهنا تنشأ فلسفة بدائية للأضداد بشكل واضح من ثروة مجموعة الأساطير التي تتعلق ببداية جميع الأشياء: الفوضى والكون السماء والأرض، النهار والليل، الحرارة والبرودة، الرطوبة والجفاف، والشاذ والنظامي. وتضع العدالة، أو القدر، الذي يتحكم بالخصوبة غير النهائية للطبيعة، الأضدادَ المتنافسةَ نصبَ عينيه،

لكي ينتج عالماً نظامياً يتكرر بصورة دورية. وهذا واضح في الحركات الدورية النظامية للأجسام السماوية وفي انتظام الفصول حيث الحرارة والبرودة والرطوبة والجفاف مُقيّدة ضمن حدود، وهكذا فإنها تعطي مناخاً معتدلاً يضمن الحياة. وحسب فهمه وتصور بهذه الطريقة فإن نظام الطبيعة من جهة، والقيم الأخلاقية لانضباط الإنسان الذاتي، أو الاعتدال المفروض ذاتياً من جهة أخرى، يمكن النظر إليهما على أنهما ينشآن من أصل واحد إلى حدٍ ما. ويستجيب كل من الإنسان والطبيعة، بشكل ناقص ومتردد نوعاً ما، للتأثير الكوني نفسه.

وتبقى هذه الفكرة قروناً. فلنتأمل أبياتاً من قصيدة ميلتون التي سمّاها "ممرات":

...ثم أصغي إلى
تناغم أصوات النساء الأسطوريات المُغويات
اللائي يجلسن على الكواكب المدوّرة تسعاً
ويُغنين إلى أولئك الذين يحملون المجّزّاتِ القاتلةَ
ويُدِرْن المغزلَ المقدودَ من صخرٍ
يُغزلُ عليه قدر الآلهة والإنسان
هذا الإلزامُ الطيّبُ يعمل بشكلٍ موسيقيٍّ
ليهدهدَ لبناتِ الضرورةِ
ويجعلَ الطبيعةَ الثائرةَ تعود إلى قانونها
ويجرّ العالم السفليّ في حركةٍ نظاميةٍ
وراءَ الأنغامِ السماويةِ.

وقارنها بتشخيص وردزورث للواجب الذي "يعصم النجوم من الخطأ". ففي عالم كهذا يمكن القول مباشرة بأن الفن يقلّد ويكمل الطبيعة. ويمكن الافتراض بأن الفنان يفتن الميل أو النزعة الكامنتين في النمو الطبيعي، وليحررها من العيوب العرضية، ومن ثمَّ ليظهر المثل الأعلى؛ كيلا يتم تخيّله بشكل مختلف. وبهذه الطريقة يتم تغيير الهيئة الخارجية للانسان في فن النحت الإغريقي، ولكن ما زال يتم تقديمها بصورتها الطبيعية الكاملة.

ووفقاً لتفسير آخر، فإن الطبيعة يمكن أن تبدو وكأنها مستقلة، أو كأنها تُجسد في نفسها الانسجام الذي يقال أحياناً بأنه مفروض

عليها. ثم تبدي الطبيعة للعيان حكمةً أو فعاليةً تفوقان حكمة الإنسان وفعاليته. فالحقيقة الكونية للنمو وتكيّف النظام العضوي لتعزيز الحياة لتبقى في بيئتها المناسبة لها، والقدرة الشافية للطبيعة، وصحة الغريزة، و"هندسة النسيج العنكبوتي" والجمال المعقد في الأشكال الحيّة كلها مميزة على أنها تبدي حكمة وروحاً، أو أنها الطاقة الكلية للطبيعة الحيّة، التي تناولها الكثير من الكتّاب، بمن فيهم شافتسبيري ووردزورث. وحتى أن الوعي الإنساني نفسه في اللحظات العفوية وغير المدروسة يمكن أن يُظن بأنه ينتمي إلى الطبيعة، بحيث أن الطاوي الصيني والرومانتيكي يرى أنه ليس من الضروري أن تكون أغنية الشاعر وأغنية الطائر على تناقض حادّ، بالرغم من أن الشاعر، على خلاف الطائر، يجب أن يعود إلى الطبيعة نابذاً اصطناعية تمدّنه.

وبالنسبة إلى بعض الفلاسفة الرواقيين أنه حتى العقل الإنساني هو "طبيعي" لذلك فإن الطبيعة تمتص الإنسانية. وتشمل في هدفها كامل حياة الإنسان. وتنظر الطبيعة إلى الإنسان بوصفه حيواناً عقلانياً وعاقلاً. وكلمة "غير طبيعي" بطبيعة الحال ما زالت تشير إلى الخطأ الإنساني، وبها نُحاول أحياناً - على سوء حظنا - أن نفصل أنفسنا عن السلوك الذي أودعته الطبيعة فينا، تماماً كما في حالة الوالد أو الولد "غير الطبيعي" الذي يكتم العطف الذي ينشأ "بشكل طبيعي" في صدره، أو يتجاهل عن قصد النظام "الطبيعي" للأشياء التي تشمل حياة العائلة. وعلى أية حال فإنه ما زال هناك خطوة يمكن أن تؤخذ أحياناً عندما نفسر الطبيعة بهذه الطريقة. كتب مونتين في مقاله "حول المفيد والمشرف":

إن بنيتنا العامة والخاصة مليئة بالعيوب. ولكن ليس هناك شيء عديم الفائدة في الطبيعة، حتى العقم نفسه. ولم يأت إلى هذا الكون ما ليس له مكان فيه. إن وجودنا مرهون بصفات ضعيفة؛ فالطموح والغيرة والحسد والثأر والخرافة واليأس تقيم فينا امتلاكاً طبيعياً، لدرجة أن صورتها يمكن تميزها أيضاً في البهائم. وحتى القسوة أيضاً التي هي رذيلة غير طبيعية، ففي وسط الحنو الذي نشعر به داخلياً، أنا لا أعرف ما الذي تحدثه الوخزة المرّة الحلوة للسعادة الحقودة في رؤية الآخرين يتعذبون، والأطفال يحسون بها...

وكائناً من يكون، الذي يريد أن ينزع من الإنسان بذور هذه الصفات، فإنه سوف يحطم الظروف الأساسية لحياتنا. وبطريقة

مماثلة، فإن جميع الحكومات توجد مكاتب ضرورية، وهي ليست ذئبية فقط بل شريرة أيضاً. ورذائلهم تجد مكانها، وهي مفيدة كي توحدنا، مثلما تكونُ السمومُ مفيدة للحفاظ على صحتنا.

ومن هنا فالصرامة الأخلاقية الموجودة في المبادئ الرواقية التي لطّف منها مونتين ليقدم أخلاقاً من التسامح مبنية على اعتراف بالذكاء المطلق لاستراتيجية الطبيعة. ومع ذلك، فإن تمييزاً يحصل عادة بين الطبيعة والطبيعة الإنسانية، أو على وجه أكثر تخصيصاً، بين الطبيعة والوعي الإنساني الذي يتفحص الطبيعة، بل يحكمها أيضاً. وفقاً لذلك ففي الفكر القديم الذي حرّر نفسه من الأصول الأسطورية، نرى بأن الطبيعة physes في تناقض حاد مع العادة nomos، وكلاهما أيضاً مع طموحات وأهداف الفرد الإنساني. وتختلف الأعراف الإنسانية التي اعتقدها السفسطائيون الإغريق مسألة تقليد أو اتفاق، بما فيها المعاني المرتبطة بالكلمات عن الحياة "الطبيعية" للنبات والحيوان. وهكذا فإن الفرد الإنساني يواجه نمطين من البيئة، الطبيعة والاجتماعية، ونمطين من القانون. ويسر الرواقي في الإشارة إلى أن "القوانين" الطبيعية أكثر إحكاماً من قوانين العادات والتقاليد الإنسانية. ويمكن بالفعل تجنب هذه الأخيرة، مع الإفلات من العواقب، من قبل انتهازيّ ذكيّ مقنع. ولكن بما أن المزارع أو البحار أو الطبيب سيصادقون على هذه القوانين، فإنها ليست موضع ازدراء. وتنتزع الطبيعة عقابها بقسوة، وتأمر باحترام الفرد أكثر مما يستطيع المجتمع، أو الدولة، بالرغم من أبهتها ومظهر نفوذها، أن تقوم بما تقوم به الطبيعة. وبعد كل هذا، فقد صنع الإنسان فكرة الصواب والخطأ اللتين لا تجديان نفعاً إلا بوجود قوة تدعمها. وبينما يستمر هذا الخط من التفكير، نرى أن العدالة تعرَّف بأنها مصلحة الأقوى، أي مصلحة الفرد أو الحزب الذي يحكم.

وهنا تظهر الطبيعة كنظام "واقع" يقف في مواجهة "قيمة" أو حتى "هدف" فكلمة "الطبيعة" تعني الأشياء الموجودة وطريقة سلوكها. وبهذا تُعنف الطبيعة ضمنياً عاطفية أولئك الذين سيتجاهلون القضايا تحت اسم مثاليات أو أهداف. وغالباً ما يستغل الرواقيون المؤيدون لسياسة القوة، هذه الأفكار لمصلحتهم. ولكن بالنسبة لنمط معين من التفكير، فإن هذا الاعتراف بالضرورة الطبيعية يتخذ وقاراً حقيقياً، ويمكن مقارنة هذا القبول بالإذعان المسيحي. ونذكر بفلسفة

سبينوزا، وبأبيات كيتس في قصيدة "هيبريون" تعادل ما بين الحرية الشخصية أو السيادة، مع قدرتنا على تصور الظروف بهدوء.

وعلى أية حال فإن تفسير المسيحية للطبيعة مختلف جوهرياً . فالطبيعة تسلم سلطتها وغايتها إلى الله الذي يُخضعها إلى الإنسان. فقد خلق الله الطبيعة كبيئة ملائمة لحياة الإنسان، ويمكن وصف سمات نظام الطبيعة بأنها هبة من الله إلى الإنسان، الذي يُحضّر الله له ملكاً واسعاً. وبهذا تظهر الطبيعة كبركة مفعمة بالمواد الخام، أو كمستودع للمواد المفيدة تترقب مزاج الإنسان لينظمها. ويمكن الخطر فقط في أنَّ الإنسان يمكن أن ينسى مصدر الهبات، بسبب شدّة افتتانه بها، وفي جو عفوي من الرجاء ونكران الجميل، ويمكن أن يتجاهل حالته الخلقية والقاصرة. ولذلك فإن المفكر في القرون الوسطى خائف من الاهتمام الكبير بالطبيعة، إلا إذا فسّر ذلك بأن الطبيعة تبيّن مجد خالقها. ومن نواحٍ أخرى، هناك إصرار، بأن إشباع الإنسان باهتمام كهذا لن يدوم. وهذا السلوك ليس مقتصراً على القرون الوسطى على الإطلاق. تأمل على سبيل المثال قصيدة هربرت المسمّاة "البكرَة":

عندما خلقَ الإلهُ الإنسانَ أولَ مرّة،
أخذَ كأساً من النعمةِ كان على مقرُبةٍ، قائلاً:
فلنَصبَّ عليه كلَّ ما نستطيع:
لندع ثرواتِ العالم المتبددة،
تتقلص إلى شبر واحد.
كان أول من شقَّ طريقه القوّة،
تبِعَها الجمالُ، ثم الحكمةَ، ثم الشرفُ، ثم السرور:
ثم بقي كل شيء تقريباً في الخارج إلا الله،
الذي يدرك بأن كنوزه كلها
يبقى منها فقط ما هو في الأسفل.
وقال: لأنني إذا كنت قد
منحت هذه الجواهر إلى مخلوقي،
فإنه سيعبد هباتي بدلاً من أن يعبدني،
وإله الطبيعة له يبقى في الطبيعة.

ولـهذا كلاهما خاسرٌ.
لذا دعه يحتفظ بالبقية،
ولكن يحتفظ بها بقلق وتذمر:
دعه يصبح غنياً وضجراً، بحيث على الأقل،
إذا لم تَقُدهُ الطيبة، فلعل القلق
يقذف به إلى صدري.

لقد اتخذ الاهتمام بالطبيعة مظهراً جديداً في العصور الحديثة. إذ لم نعد قانعين بمجرد التمتع بثمار الطبيعة التي نجدها أمامنا. وتنامى شغفنا بإخضاع الطبيعة لإرادتنا. وقد سعى الأوروبيون عبر بيكون وديكارت علمياً إلى توجيه العملية الطبيعية حسب المبدأ الأساسي في أنه بإمكاننا السيطرة على الطبيعة، أو تحويلها من خلال الخضوع لها. وهكذا أصبح التنبؤ بالظواهر الطبيعة، والسيطرة على السياقات المتعاقبة السببية، الشغل الشاغلَ للعالم الذي يرى في انتظام العملية الطبيعية إمكانية تحويل بيئتنا. وهو لم يكن بحاجة إلى الوقوف عند هذه النقطة. كما لم يعد هناك أية حاجة لاعتبار الطبيعة البشرية استثناءً. وقد تم في النهاية تفسير أنظمة الأسباب والنتائج التي غدت واضحة للطالب الباحث على أنها تحتوي ليس فقط الطبيعة بمفهومها الأقدم، بل السلوك الإنساني أيضاً كما وجد الإنسان نفسه منغمساً في الحتمية التي أشار إليها ديكارت بوصفها المميز الوحيد للعالم المادي. وهنا نصادف انعطافاً متعارضاً للفكر. وقد أقنعته - بعد فترة وجيزة - الحتمية السببية، التي شجعت الإنسان منذ ظهورها الأول على التفكير بأنه سيد الطبيعة، وهو نفسه ليس إلا جزءاً من الطبيعة، وهو نفسه، يخضع فكراً وفعلاً لسير القانون الدائم للسياقات السببية المتعاقبة، التي لم يبدأ العمل بها نفسه.

وهناك شيءٌ جليلٌ حول هذا النظام الشامل للسببية، الذي وقف أمامه العقل الحديث أجيالاً متعاقبة في شعور ممزوج بالإعجاب والفزع. ويجمع فهم الطبيعة على هذا النحو بين نظام الكون القديم والاتساع المطلق للكون الحديث. وتحمل النتيجة هنا دلالة أخلاقية معينة فهي تحضُّ على التواضع. وهكذا، بالنسبة إلى ميرديث فإن الشيطان نفسه سيقف مرتبكاً أمام جلال الحتمية الكونية، "جيوش القانون الذي لا يتحول". وتظهر الضرورة هنا بوصفها رياضية أو نيوتونية من حيث الطراز. كما تُظهر الطبيعة دقة بالغة مثلها مثلُ

الأداة التي تقيس الزمن. ولم تعد الطبيعة تبدو كأنها "ممرضة داخلية"، إنها نظام الظواهر الثابتة. فكل الأحداث مهما كان نوعها "تطيع" قوانين الطبيعة.

وتنشأ أزمة واحدة عند هذه النقطة، والتي تحول مرة أخرى فكرة الطبيعة. وتفقد "الطاعة" معناها الأصليَّ منذ أن يغيب نقيضها. إذ لا يوجد من الأحداث أبداً ما "يعصي" القانون الطبيعي. لهذا كانت المناظرة مبتذلة تماماً. فالطبيعة ليست أكثر من نظام للظواهر التي تستنفد نظاميتُه وسكونيتُه وميكانيكيتُه معناه. وبذلك، تصبح الطبيعة كلياً غير إنسانية، وبعيدة، وغير مبالية حيال ما يهمنا من أمور. وفي علم الأحياء الدارويني، تمنح "الطبيعة الأم" الاصطفاء الطبيعي، مجازاً لتوضيح الحقيقة الصارمة: أنه في الصراع من أجل البقاء يتم بصورة حتمية إلغاء العضويات والأنواع الأضعف. إنه الحيادية الباردة للعملية الطبيعية، حتى لو كانت "حمراء الأسنان والبراثن"، هي إلهام مُخبِل أكثر منها مثيرة، والتي حاول كثير من كتاب القرن التاسع عشر جاهدين الهرب منها مثل الشاعر تينسون.

إن بعض الجهود المبذولة للهرب من مفهوم (الطبيعة غير المبالية)، يقودنا إلى صعوبة جديدة. فقد يوحي هذا الأمر بان الاصطفاء الطبيعي ليس مسألة ميكانيكية. ولعلّ الطبيعة بطريقة ما "تفضل" فعلياً الأقوى، أو على أية حال، تسوغ فكرة أن القوة هي غاية في ذاتها. وقد تسمع هنا أصداء للأخلاقيات الصوفية. إن بقاء الأقوى يفرض معياراً للقيمة، كما أن القانون تستحوذ عليه الطبيعة من جديد، وإن تكن طبيعة بثياب القرن التاسع عشر. لذلك تبدو هنا أخلاق التواضع والمحبة الأخوية المسيحية بوصفها "غير طبيعية". وبالتأكيد إن مملكة السماء ليست في هذا العالم، الذي تقوم فيه الحياة أولاً وأخيراً على التنافس. ويمكن للمرء، عند هذه النقطة، أن يتبنى استراتيجية نيتشه التي تحتفي بتحويل القيم. أو يمكن أن يتخذ موقف الروائي "الطبيعي" الذي يكمن قصده في الوصف، وربما في الشرح، ولكن ليس في التقويم. ويكون هنا مثال الشخص الطبيعي مثالاً فكرياً بصورة أولية. وتتحدى الطبيعة الفنان والعالم كليهما في أن يقوما بالوصف والشرح. ولا محل للتقويم هنا. وإن القيام به هو محض إدعاء.

ولا يزال هناك إمكانية أخرى. إذ إننا بعملية رفض فكرة الطبيعة بوصفها ممثلة للقيمة، يمكننا أن نؤكد أن القيم والتقويم لا يكمن في

الطبيعة، بل في الضمير الإنساني. وهكذا نأتي على جهود متنوعة في التأسيس لنوع من النزعة الإنسانية ستُميز بوضوح بين الطبيعة الإنسانية وبين أصلها "الطبيعي"، وبيئتها، وبنيتها الفرعية. ويمكننا أن نتذكر النزعة الإنسانية لدى إرفينغ بابيت ومبدأ الضمير، أو "المراقبة الداخلية" فيها الذي يبدو أنه مارس تأثيراً حقيقياً في الأدب الحديث، وخصوصاً عبر تلميذ بابيت، ت. س. إليوت. أو يمكننا دراسة فلسفة الوجوديين مرة ثانية، والذين بالنسبة إليهم تكون الذاتية الإنسانية متميزة كلياً عن نظام الطبيعة. وحسب هذه النظرة، فإن طريقة الفرد في التفكير في نفسه تبدلت فعلياً، وحتى تخلق، أسلوبه الخاص في الوجود. ولكن باختصار شديد، فإن الإنسان ليس "قطعة من طحلب، أو ملفوف، أو سكينة ورق"؛ إنه بدقة ليس نوعاً من الأنواع أو نموذجاً من النماذج، كما أنه ليس منقسماً إلى أنساق، إنه حر، مثل (آدم أوف بيكو ديلا ميراندولا) في اختيار موقعه، وفي تصنيف نفسه، وفي قبول مستقبل، وفي اتخاذ واجبات. فالفرد "يوجد من خلال قراراته والتزاماته. إن مثل هذا الوجود ليس مسألة عادة، أو أمر اعتيادي؛ إنه ليس مسألة قبول خيارات جاهزة؛ كما أنه ليس مسألة خضوع للقانون: إنسانياً كان، أم طبيعياً، أم سماوياً. ولا يمكن مراقبته من الخارج، كما أنه لا يتبع نموذجاً محدداً مسبقاً، مع أنه يصوغ نموذجاً خاصاً به. إنها الذاتية الإنسانية، وهي نفسها لا تشبه شيئاً آخر في هذا العالم. وحسب توجهها هذا، تقف الوجودية بوصفها رفضاً مطلقاً لطبيعة القرن الماضي. وقد لاحظنا فيما سبق أن المفهوم الوجودي للذاتية الإنسانية تفتح خطاً في التفكير، قد يضع الفرد أمام صعوبات جديدة، ويمكن لهذه الصعوبات أن تجلب تهديداً لإحساسه بكيان كامل روحي هائل، تماماً مثل ذلك الكيان النابع من خارج الطبيعة.

ولعلَّ الأمثلة المذكورة أعلاه، المختارة بصورة عشوائية تقريباً، تكون كافية كي تنوّه للطالب بوجود منهج ممكن لدراسة الأدب، منهج قد يتبين منه ثروة من الأفكار موجودة في كل حقبة، وتركيبة معينة، أو تباين في الأفكار يميز كل حقبة عن غيرها. وسيجد الطالب الدارس أفكاراً من نوع أو آخر وثيقة الصلة بكل مؤلف يتناوله بالدراسة. ويجب قبول ذلك طبعاً دون تأكيد أن وجود فكرة مهمة في عمل مؤلف ما، لا تعزز في ذاتها قيمة مساهمته.

ومن ناحية أخرى، فإنه من الصعوبة بمكان أن نتحدث بفطنة عن قيمة قصيدة أو رواية ما من دون بعض الإشارات إلى أفكار تعبر عنها. وإذا اتبعنا تقاليد كانت بوصف القيمة الجمالية التي تكمن في تناغم الفهم والإحساس معاً، يمكننا أن نحاجج، وعلى نحو مثابر، أن التآلف مع الأفكار التي يتضمنها العمل، أو تتصل به على نحو واضح، هو أمر مهم يساعد في عملية التقويم النقدية. وبالتأكيد فقد وجد كثير من الدارسين أن هذه هي الحال، كما أنه لا يستطيع أي باحث أو ناقد أن يتجاهل بصورة كاملة الأفكار التي فتنت مخيلة المؤلف الذي يقوم بدراسة أعماله. وبعد هذا كله، فإن دراسة مثل هذه لا تملك إلا أن توسع عواطفنا الإنسانية، وتدعم بصورة كاملة والتر باتر في اعتقاده الجدّي أنه "ما من شيء أبداً كان قد أثار اهتمام البشر الأحياء، من رجال ونساء، يمكن أن يفقد حيويته بصورة كاملة".

ملاحظات

1 - ر. ج. كولنغوود، موجز تاريخ الفن (لندن، 1925)، ص 98 - 99.
2 - ر. ج. كولنغوود، فكرة التاريخ (لندن، 1948)، ص 252.
3 - سيجد الطالب أن نظرية الفكرة - الوحدة مطروحة بصورة وافية في أعمال كتّاب مثل أ. و. لفجوي وجورج بواس. انظر على نحو خال كتاب لفجوي "سلسلة الوجود العظمى" (كمبردج، مأساشوستس، 1936)، ص 3 - 24. مع أنني لا أستطيع قبول نظريتهم، إلا أنني أعترف بأن ممارسة هذه النظرية غالباً لا تتأثر بالعيوب الموجودة فيها. وعلى أية حال، فإن مصطلح "الفكرة - الوحدة" خطر ويمكن أن يؤدي غالباً إلى تضليل الطالب بسبب معناه المجازي التعيس. مع هذا يعد كتاب لفجوي "سلسلة الوجود العظمى" عملاً كلاسيكياً في مجاله، ويجب أن يقرأ من قبل أي شخص يهمه تاريخ الأفكار والعلاقة بين الفلسفة والأدب. ويمكن إتباع هذه الدراسة بقراءات من أعمال أقل تقنية حول تاريخ الفلسفة، ومن أجل قائمة مصادر توصيفية يمكن الاطلاع على كتب مثل: ن. ب. ستلكنخت و ر.س. برومبو، روح الفلسفة الغربية (نيويورك، 1964)، ص 511 - 530؛ وكتاب ويلك وورين، نظرية الأدب، الفصل العاشر. وسيكون من الطيب أن يقوم الطالب المبتدئ بدراسة كتاب إيتين جيلسون، إعداد، تاريخ الفلسفة، 4 مجلدات (نيويورك، 1962 - 1963)،

والطبعات المتداولة من كتاب كرين برنينتون، رجال وأفكار، وكتاب جون هيرمان راندال، تكوين صناعة العقل الحديث.

4 - صدرت في السنوات الأخيرة دراسات رائعة كثيرة حول كيفية انعكاس، الأطروحات العلمية المقبولة حديثاً في فترة معينة، في أدب الفترة نفسها. وتعد دراسات البروفيسورة مارجوري هـ. نيكلسون حول تأثير علم فلك وفيزياء القرن السابع عشر الجديدين ضمن أبرز الأبحاث في هذا المجال. فقد قدمت فيهما جديداً حيوياً للتوجيه الفضائي، وللمسافة والقياس، التي أعقبت الثورة النظرية في الفلك، واستخدام المنظارين البعيد المدى والمجهري. وتم إدراك هذا التوجه الجديد تدريجياً، والذي استطاع الظهور بأشكال مختلفة في أعمال مؤلفين كثر، على سبيل المثال: ميلتون ودَن، وسويفت، وبوب ضمن الكتاب البريطانيين البارزين. ولكن، في كل حالة لم تكن الحقائق المكتشفة حديثاً أو الأطروحات المؤسسة حديثاً هي نفسها التي التقطت المخيلة الأدبية "ووجهت الإلهام"؛ وإنما هي العلاقة بين اكتشافات معينة أو وجهات نظر وبين عقيدة عالمية ذات منشأ فلسفي، أو حتى أسطوري. وقد بذلت البروفيسورة نيكلسون قصارى جهدها للتأكيد على ذلك، انظر خصوصاً كتابها "العلم والمخيلة". وبقدر ما تؤثر الأفكار العلمية في الوعي الذاتي للفرد، عبر إعادة صياغة توجهه في العالم، وفهمه لمصيره الخاص، ستكون مقبولة في مخيلة الكاتب الجاد. وإذا كانت خلاف ذلك فإن دلالتها تكمن على نحو أولي في قيمة تسليتها، بوصفها غرائب، وطرق تتردد في رواية الخيال العلمي العادية. وفعلياً، قد يكون من الأفضل أن نطلق على الرواية العلمية الفكرية اسم "الرواية الفلسفية"، ويبدو ذلك صحيحاً في حالة رواية ألدوكس هكسلي "عالم جديد شجاع". وعلاوة على ذلك، عندما يصبح للبحث العلمي أهمية عظمى ويحتل مكانة مرموقة، فإن مشكلات العالم الشخصية والمهنية، باعتباره فرداً وإنساناً، يمكن أن يكون لها جاذبيتها لدى الروائي. إن رواية سنكلير لويس "صانع السهام" وروايات سي. ب. سنو هي أمثلة جديرة بالدراسة. ولكن من الواضح هنا أن الحالات الموصوفة والمشكلات المطروحة هي أخلاقية أكثر منها علمية صرفة، من حيث الطبيعة.

5 - انظر، أفلاطون، فيدروس، ص 264، وأرسطو، فن الشعر، 7/ 1450.

6 - سيمون دو بوفوار، دم الآخرين (باريس، 1945)؛ والترجمة مأخوذة، مع تبديلات ثانوية في الجمل الأخيرة، من النسخة الإنكليزية التي أنجزها روجر سينهاوس، ويفون مويس (نيويورك، 1948)، ص 83.

7 - إن تطبيق هذه الفكرة على نظرية المأساة مثير للاهتمام. ويمكن من وجهة النظر هذه دراسة مسرحية سارتر، الذباب، وهي اقتباس وجودي لقصة إلكترا. فهنا نجد المعايير الكلاسيكية للقيم معكوسة على نحو جريء. وبذلك يصبح الاستقلال البالغ من جانب الفرد فضيلة. انظر، ألبرت. دبليو. ليفي، الفلسفة والعالم الحديث (بلومينغتون، 1959)، الفصل العاشر، "مسرحية الاختيار: كارل جاسبرز، وجان بول سارتر".

8 - هنري بيرغسون، مصدر الأخلاق والدين، ترجمة ر. أ. أودراوسي. بريتون (نيويورك، 1935)، الفصل الثاني.

9 - د.أ. ترافرسي، منهج لدراسة شكسبير (غاردن سيتي، نيويورك، 1956)، ص 10 - 11.



العلم في البيئة المثالية

مساواة، تعددية وصراحة

بقلم: أشيز ناندي

ترجمة:هدى الكيلاني

لم يعد العلم ـ وخاصة العلم الحديث ـ المغامرة الأكبر بالنسبة للجميع، ولا حتى للكثير من المحترفين الملتزمين. ويعتبر العلم الآن وبشكل رئيسي (حتى بالنسبة لأولئك المخلصين) فائدة مكتسبة، سلعة، مهنة، أو حتى ملكية وطنية، في حال كان أولئك المخلصون يملكون أيضاً نزعة وطنية تتسم بنكران الذات.

بدأت عظمة العلم تخف بالتدريج بعد أن بلغت أوجها في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، متجاوزة المخاوف الناجمة عن المعجزات العلمية التي كانت نتاج الحربين العالميتين. لم يعد كما يبدو مقدراً للعلماء أن يكسبوا عالماً: بل يبدو أنهم عازمون على خسارة ذلك العالم، العالم الوحيد المتوفر لنا الآن. رغم أن فئة من سواد الناس وبعض الطبقات الكهنوتية في العالم المعاصر ـ وخاصة تلك الفئة التي يمكن أن تدعى المؤسسة العلمية للعالم الثالث ـ ما تزال تصفق للرؤية العالمية العلمية المعاصرة، إلا أن هذا التصفيق، بالنسبة للعلماء ذوي الحساسية المرهفة والجمهور المثقف، غالباً ما يكون مصدر إرباك.

برزت هذه الشكوك حول العلم بطريقة "خاطئة". فبالنسبة لأولئك الذين يتعرضون لقوة العلم الكاملة أتت المخاوف جزئياً من الشعور المتزايد بهيمنة العلم المعاصر على المخطط الكوني. ونادراً ما يثير الدعم الفكري للعلم الآن التخيلات التي كانت شائعة منذ أربعين عاماً خلت: بأن العلم الحديث ما هو إلا التعبير الذاتي لأقلية منشقة في مجابهة مواقف الأغلبية المعادية للعلم. وقد كسب العلم

الحديث معركته ضد أعدائه، والذي يحكم العالم الآن هي مفاهيم العلم العقلانية ونظرية المعرفة.

وبالتزامن أصبحنا ندرك - ولو ببطء أشد - أن الهيمنة الاستبدادية للعلم الحديث قد حولت معظمنا إلى وضع جديد من التبعية. ففي حين تُخضِع البنى المجردة للرؤية العالمية العلمية المزيد والمزيد من المناطق لسيادتها أصبحنا مدركين بأننا نُجرّد من شيء من المتعذر استعاضته ولا يقدر بثمن، ذلك الشيء الذي كدنا - بشكل متناقض - ننسى أن نقدر قيمته. ألا وهو حقنا كأفراد في تعريف العالم من حولنا، وكذلك حقنا كأفراد أن نعلن بعض مجالات الحياة كحدود بعيدة عن متناول الجماعية. وفي حين يؤكَّد على حق مذهب الشك[1] في نظام عبودية جديد، نجد أن دور العلم هو نظام قوة، يفسر بشكل جائر أن العلم نظام معرفة. وهكذا هناك أحاديث كثيرة حول مناطق من العالم حُرمت من التمتع بثمار العلم؛ وهناك وعي جديد بالنتائج الثانوية الخطيرة للعلم الحديث. لذا تعرضت كل من العلاقات الاجتماعية وتطبيقات العلم لهجوم مباشر.

ومع ذلك هناك جهل كامل أو جزئي في العالم غير الغربي بالصورة الذاتية الجديدة للرجل التي أقرها العلم الحديث أو للمبادئ الأخلاقية الجديدة ولصورة العالم التي أوجدها. لذا ينشد العلم - وفق هذه الخطة - أن يجعل العالم "بطريقة شرعية" متجانساً، ويحطم الصورة البديلة للعالم على أنه مقيد، جائر و(حسب تعبير ماكس فيبر) مسحور من الناحية الاجتماعية.

في الدول المحرومة من "الفوائد الكاملة" للعلم الحديث برزت الشكوك الأخيرة بشكل مباشر نتيجة التحرر المتزايد من سحر التكنولوجيا الحديثة. بالنسبة للكثيرين، تعتبر التكنولوجيا الحديثة الآن غير قادرة على توفير السلع؛ وهذا العجز جعل فجأة دورها في العنف والاستغلال البشري أكثر وضوحاً. وقد انقلب الإنسان المعاصر، كالحيوان المثير للشفقة الذي وصفته ماري شيللي، على معلمه الخاص، التكنولوجيا الحديثة، وعلى ما يعتبره مساعدها الأول، وهو العلم الحديث.

هناك بالتأكيد مسوغ ما لهذا الإدراك، إذ تقريباً منذ الثورة الصناعية، والعلم يدعي شرف الابتكارات التكنولوجية التي كانت سمة العالم الجديد، رغم أن العديد من مؤرخي العلم والتكنولوجيا المتميزين لم يتوانوا عن تكرار أن مجالات التقدم في العلم

---

[1] مذهب يقول إن المعرفة الحقيقية أو المعرفة في حقل معين غير مؤكدة.

والتكنولوجيا كانت في معظمها مختلفة. إلا أن هذا الادعاء أصبح له الآن أثر رجعي. فبعد أن توطدت العلاقة بين العلم الحديث والتكنولوجيا، تسعى ثقافة العلم الحديث لنفي هذه العلاقة. ففي حين يتعرض الصرح العظيم للتكنولوجيا الحديثة للخطر بتزايد العداء ضده، بدأ العلم الحديث يتخلص من دوره الذي يدعي فيه أنه مؤسس التكنولوجيا الحديثة؛ ربما هناك مبرر شعري لهذا الانقلاب في الأدوار، إلا أن الهجمات الأخيرة على العلم باعتباره تكنولوجيا تركزت على ما يمكن أن يفعله العلم وملحقاته، وليس على ماهيته.

هل يمكن إنقاذ العلم من هذا الإقرار الذي يستحقه على أنه ملحق بالتكنولوجيا الحديثة، وتقييمه كنظام معرفة اجتماعية؟ هل يمكن لتقييمات العلم أن تتجاوز انتقادات العلماء ذوي المصالح الشخصية، والتطبيقات العنيفة والقاتلة للبيئة والسيكوباتية[1] للعلم؟ هل يمكننا أن نعيد دراسة القيم الأساسية للعلم، لنرى من أين بدأ الخطأ، ونتخيل ثقافة بديلة للعلم بإطار معياري مختلف؟ لا يمكننا أن نبدأ بالإجابة على هذه الأسئلة قبل أن نحلل مبادئ التسلسل الهرمي والسلطة التي تحكم الثقافة الحالية للعلم؛ وإلى أن ندرك ذلك ما تزال هذه المبادئ تستمد قوتها من بعض الافتراضات الأخلاقية والمدركات الأساسية للعلم الحديث.

النقطة الأكثر أهمية في العلم الحديث هي عجزه عن تعريف نفسه باعتباره أحد الأعراف العديدة للعلم. رغم أن بعض العلماء ـ مثل بيتر ميداوار ـ ذكروا أن العلم الحديث بحد ذاته يتضمن أعرافاً متنوعة، وأن الواقع لم يكن على الإطلاق جزءاً من المخيلة الذاتية للعملاء حتى أنهم لا يرغبون أن يضمنوا الأعراف غير الحديثة للعلم ضمن ما يسمى ملكية العلم... من الناحية الفنية، يميز العلم الحديث شكلين آخرين من العلم: العلم الكلاسيكي، والعلوم التقليدية غير الغربية، أو ما يطلق عليه الباحثون في علم الإنسان: العلوم العرقية (الأنثروبوجيا). يُنظر إلى الأول على أنه العلم التقليدي في الغرب، والجدّ الأعلى للعلم الغربي المعاصر الذي لم يعد له وجود. بينما تعتبر الأخرى أبناء عم العلم الحديث المساكين الذين ما يزالون على قيد الحياة. ويحظى كل من العلم التقليدي والعلوم العرقية (الأنثروبولوجيا) بالاحترام. يُحترم الأول باعتباره جهداً رائداً، والثاني باعتباره تقديرات تقريبية مقبولة للعلم، أخفقت للأسف في

---

(1) المضطربة عقلياً.

أن تقف في وجه العالم العلمي القاسي والدنيء والقذر، ولكنه رغم ذلك عالم واقعي يتصف بالتشويه والواقعية والدجل والقوة.

ومع ذلك، لا يحظى كل من العلم الكلاسيكي أو العلوم التقليدية بالاحترام باعتبارهما ثقافات علمية متنافسة، تملك الأخلاق ونظريات المعرفة الخاصة بها. بل ينظر إليها كروافد للنهر الكبير الذي يدعى العلم الحديث. وكل الميزات التي كانت موجودة في العلم الكلاسيكي، تتوافر أيضاً في العلم الحديث. وكل الميزات التي يمكن أن تكون متوافرة في العلوم التقليدية يمكن أن تندمج تدريجياً في العلم الحديث، كما تبرهن على ذلك معرفتنا الإنسانية بالعلوم غير الغربية. يبدو أن العلم الحديث يقبل مرغماً بالتعددية الثقافية في عالم العلم، ولكن فقط إلى الحد الذي يمكن أن يتوافق فيه مع التسلسل الهرمي.

يمكن تشريع هذا التسلسل الهرمي وفق مبادئ الشمولية والتراكمية. إذ تقول هذه المبادئ إن العلم الحديث هو العلم الصحيح لأنه شمولي. وكل ما تقدم في عالم العلم يصبح برمته فائضاً، ويندمج في كل ما هو لاحق. إذا كان هناك شيء شمولي وتراكمي، فللبدائل الحق في الوجود ولكن ليس كأنظمة بديلة للعلم. تعتبر مثل هذه الرؤية حصيلة ثانوية للفكرة التي تنظر إلى العلم على أنه عملية نقترب من خلالها أكثر نحو واقع الطبيعة. فإذا كان هناك طبيعة حقيقية بمنأى تماماً عن الذاتية البشرية، وإذا كانت النظريات العلمية المختلفة تتنافس على التقرب من ذاك الواقع، فلا بد من وجود نظرية ما تكون بشكل موضوعي أفضل من سابقاتها. وحالما يصبح هذا التعريف للعلم مقبولاً، فهذا يعني بوضوح أن جميع العلوم السابقة ليست مختلفة عن العلوم اللاحقة وحسب بل أيضاً أدنى منها منزلة، وقد استبدلت بما خلفها.

اليوم كل ما كان بعيداً عن مجال التفكير أصبح قابلاً للتفكير فيه. ففي البداية، تراجع الاعتقاد بأن العلم هو نتاج خالص للمعرفة البشرية. ومجرد التفكير بأننا نناقش ونجادل التخطيط العلمي والأبحاث والتنمية التكنولوجية فإن هذا يعتبر مؤشراً للاعتقاد المشترك بأن (وهذا الاعتقاد متروك للمزاج العلمي للعلماء) أسلوب الإبداعية العلمية لن ينسجم مع العقل أو الأخلاق البشرية. إلا أن جملة كبيرة من المعلومات والمعطيات بدأت تقترح بأن نص العلم، بالإضافة إلى مضمونه، قد تم تحريفه من قبل قوى ثقافية ونفسية طويلة الأجل.

من سوء حظ أنصار العلم الحديث أنهم وجدوا أنفسهم في وضع لا يحتمل، وذلك عندما قدم العلم الحديث بحد ذاته برهاناً علمياً يظهر أنه ليس مشروعاً ثقافياً عقلانياً سليماً.

إن إيديولوجية العلم الحديث هي التي لا تسمح للعلماء المعاصرين بالاعتراف بذلك. إذ يتوجب عليهم أن يعتبروا أن نصوصهم سليمة، ونصوص الآخرين غير صالحة. وإذا ما نبذت مبادئ الشمولية والتراكمية، يمكن عندئذ للصورة السائدة للعلم الكلاسيكي في الغرب أن تتغير أولاً. إلا أنها ستعمل حتماً على تغيير صور التقاليد الحية للعلم في مناطق أخرى من العالم. وبالتأكيد في حال أنك قبلت بالعلم الحديث على أنه فقط علم عرقي (أنثروبولوجيا) تمكن، بدعم من قوته السياسية والاقتصادية، من أن يضع العلوم العرقية الأخرى في زاوية حرجة وأن ينشر العلم الكوني الوحيد، فإنك بذلك تتحدى القواعد الأساسية لثقافة العلم القائمة. إن مثل هذا التحدي يدلّ ضمناً على أن العلم الحديث يمكن أن يخضع للاختبار والانتقاد ليس كونه علماً وحسب، بل باعتباره العلم العرقي في الغرب المعاصر الذي خضع للتقاليد المتوارثة على مدى الأربعمائة عام الأخيرة باعتباره أحد ثوابت الحياة. ولم تعد هذه المذاهب شرطاً ضرورياً للعلم الوحيد الفعال الذي يجب يوماً ما أن يخلف جميع العلوم الأخرى ـ إذا دعت الحاجة ـ وذلك بدمج جميع النقاط الفعالة، والمعلومات المتوافرة والدراسات المتبصرة الفعالة.

بالإضافة إلى تلك العناصر في الصورة الذاتية للعالم المعاصر، التي صادقت على تدني العلوم الكلاسيكية والعرقية، فقد شُرِّعت القوة السياسية للعلم المعاصر وفق مبدأين معياريين آخرين. ويشبه هذان المبدآن، اللذان يقرران بشكل حاسم العلاقة بين العلوم الحديثة وغير الحديثة، إلى حد كبير القيم المرتبطة بالنسخة المترجمة للديانة المسيحية في الغرب المعاصر.

المبدأ الأول هو الفصل الواضح بين "نحن" و"هم": بين الفاعلين والمفعول بهم في العلم والتاريخ، بين المختار والوثني و"غير المتمدن". ويتطابق هذا الفصل مع بعض الأضداد الأخرى المعروفة. فالجميع يعرف أن بعض التعابير مثل: "لا عقلاني" أو "خرافي" هي شتائم مختارة ضمن وجهة النظر العالمية العلمية المعاصرة، وقد أقرت أفكار ما بعد حركة التنوير الفلسفية حول شياطين الجنس البشري الجديد الخوف من اللاعقلاني، أو الأسطوري أو الوهمي. وفي ثقافة العلم الحديث، لا تُشرّع هذه الفروق بمعنى ترتيب "طبيعي" مدرك للبشر؛ إنما بمعنى ترتيب "غير طبيعي" قدمه بعض الأشخاص الهمج الذين إمّا أنهم سيئون

لدرجة يعادون فيها العلم، أو أنهم على درجة من الغباء لا يسعون معها للوصول إلى نعمة العلم الحديث. الأمر الذي يجيز لهذا العلم أن يكون قاسياً تجاه كل من لا يؤمن بمعتقداته، وتجاه كل الأنظمة التي لا تقبل بهيمنته.

يتبع مبدأ الفصل مبدأ الهداية. ولن تكتمل وجهة النظر العالمية العلمية الحديثة ما لم تتضمن مناداة واضحة لروح علمية أعظم ومحاولة لإخضاع مجالات أوسع من الحياة لسيطرة العلم. ويعود سبب معظم العداء الذي ولّده العلم في الغرب منذ القرن الثامن عشر وفي الشرق منذ القرن التاسع عشر إلى هذه النزعة نحو الإجمالية. حتى لدى المتحمسين للعلم الحديث أمثال هـ.ج ويلز، كان هناك استياء غامض بأن العلم الحديث هو مؤسسة واحدة تبدو غير محدودة في مجالها وطموحها في آن معاً، واعترفت - على الأقل - بعض رواياته بذلك. وفي حين يقرّ العلم الحديث بأنّ لنظرياته قابلية تطبيق محدودة، إلا أنه ينسب لنفسه - كنظام - قابلية تطبيق غير محدودة.

هذه النزعة الإجمالية هي التي جعلت من العلم الحديث حليفاً موثوقاً لمبدأ الفاشستية في القرن الماضي...

تشكل البنية الداخلية للعلم تهديداً للبقاء البشري أكبر من تهديد التكنولوجيا الهدامة، إذ لا يوجد علاقة تذكر بين القيم المعلنة للعلم، التي لخصها بشكل جديد كل من كارل بوبر وروبرت مِرتون، وبين مبادئه التطبيقية. فيؤكد إيان ميتروف أنه في العلم الشائع تستبدل بالقيم التي نادى بها مرتون مجموعة من القيم المناقضة. والواقع أن الاعتقاد بأن تلك القيم المعلنة التي توجه العلم الشائع هو بحد ذاته مصدر غموض رئيسي في هذا العلم. تعتبر الفوضى القائمة بين القيم باعتبارها مُثلاً عليا أو باعتبارها بنى ناجمة عن العمل بنداً أساسياً في ثقافة العلم الحديث، وسبباً هاماً لتبلد المشاعر والنزعة التبشيرية الساذجة لدى من يمارسون العلم. لهذا ألقي الضوء بشكل ثابت على مبدأ التسلسل الهرمي الذي يطبقه العلم الحديث على التقاليد البديلة للعلم: كالتسلسل الهرمي بين العلماء والعلمانيين، وبين العلم وأنظمة المعرفة الأخرى. فماذا يعني العلم العرقي بالنسبة للعلم الحديث، وماذا يعني العلماني أو العالِم غير المعاصر بالنسبة للعالِم؟ الجواب: مادة أساسية، وموضوع بحث واختبار، ومرحلة مبكرة لتاريخ نمو العالِم الخاص.

لا بد من تأكيد التسلسلين الهرميين من خلال قوة دنيوية: الأول القائم بين العلماء وعامة الناس والثاني بين العلوم الحديثة وغير

الحديثة. ولقد شعر الكثيرون بالقلق من ميل العلم الحديث للاقتراب من السلطة السياسية ليصبح خادمها. وأصبحت صيحات الاحتجاج المؤلمة التي أطلقها عدد من العلماء البارزين ضد هذه الرابطة رمزاً ثقافياً رئيسياً في زماننا. إذ لم يسئ عدد كبير من السياسيين الميالين للتحريض، وتجار الحرب والشركات المتعددة الجنسيات إلى حد كبير استعمال العلم الحديث وحسب، بل إن العلماء المعاصرين، بعد أن اكتشفوا تناغماً طبيعياً في المصالح، عمدوا إلى استخدام البنية الإمبريالية بشكل "صحيح" و"عقلاني" في عالم الاقتصاد السياسي. وإن لم يكن العلم الحديث وثيق الارتباط بالسلطة السياسية لا يمكنه أن يحافظ على نفوذه الحالي في عالم المعرفة.

يمكن أيضاً قراءة الصدام الذي حصل بين الكنيسة والعلماء في فترة ما بعد القرون الوسطى على أنه صراع بين الكنيسة والعلم الحديث: للحصول على سيطرة أكبر واقتراب أكثر من سلطة الدولة من جهة، وعلى حق احتكار علم الكونيات في العالم المسيحي الغربي من جهة أخرى. ومهما دام تعدد الاتجاهات فقد انتهى بعد أن ربح العلم المعركة ضد الكنيسة في القرن التاسع عشر، وأصبح مهنة بحق. وما يدعو للغرابة، بعد تأكيد نظرية النسبية المتعلقة بالزمان والمكان المطلقين في عالم ما بعد آينشتاين، وعندما صار لعلم الكونيات الشمسي ـ المركز والأرضي ـ المركز قيم "حقيقية" متساوية، نجد أن الكنيسة هي التي احتلت المقام الأول في التاريخ. فقد طالبت الكنيسة على الأقل بقبول النظرية على أنها فرضية، على عكس غاليليه الذي طالب "بشجاعة" بقبول مبدأ النظرية على أنه حقيقة.

يعتبر المذهب العقلي والحركة الإنسانية التي سادت في عصر النهضة أساساً لعلم الأخلاق العلمي الحديث. وعملت المبادئ، التي أعطيت للعلماء، كضوابط داخلية ووسائل لإصلاح الذات على مدى قرنين تقريباً، إلا أنه مع نمو الروابط الوثيقة بين العلم والتكنولوجيا ومبدأ التصنيع منذ القرن الماضي ـ مع ازدياد التنظيم والتوجيه الإداري للعلم ـ أصبحت هذه المبادئ غير وافية بالغرض على الإطلاق. وأصبحت المركزية غير المفكرة ـ التي أخذت دور الحركة الإنسانية في الآلية الفكرية الشائعة للعلم الحديث ـ تهديداً حقيقياً للحضارة البشرية وللاستمرار الفعلي للأجناس البشرية. ومع ذلك، وعلى الرغم من وجود قلق واسع النطاق تجاه تلك المبادئ وإدراك لا بأس به لقلة كفاءتها، إلا أن هذا القلق أو الإدراك لم يحدثا انتقادات داخلية يمكن أن تعتبر أساسية، مع وجود بعض الاستثناءات. وقد قام بعض العلماء "المتزنين"، بعد أن واجهوا

أزمة طبيعية، بترديد ما تعلموا أن يروه حقائق علمية خالدة. ومن إحدى هذه الحقائق التسلسل الهرمي لفروع المعرفة، المرتبط بالنظرية الفرعية للتقدم العلمي. ألمّح هنا إلى الحد الذي يفصل بين ما يسميه ج.ر.رافيتز العلوم "الناضجة" والعلوم "الخام"، وبين ما يسميه توماس كون - في سياق آخر - العلوم النموذجية والعلوم ما قبل النموذجية.

ويشكل هذا الانقسام تقريباً الأساس لجميع الكتابات المعاصرة حول تاريخ العلوم وعلم الاجتماع المتعلق بها. ويعلن رافيتز ثانية وبشكل دقيق مبدأً تصنيفياً قديماً. ووفق هذا التصنيف، تأتي العلوم الناضجة في المقام الأول، تلك العلوم التي "نجحت" باعتبارها علوماً مميزة، مثل علم الفيزياء وعلم الأحياء. أما العلوم الخام فهي التي لم تحقق ذلك، مثل علم الاجتماع والعلوم السياسية. ومن المتوقع أن تتمكن العلوم الخام - مع الوقت - من مجاراة العلوم الناضجة في المضمون والسياق، فتحظى بذلك باحترام أكبر.

تهدف هذه النظرية الفرعية للتقدم العلمي وهذا البحث الشامل عن اليقين في زماننا إلى الإنقاص من قيمة العلوم. واليوم وبينما تتعرض العلاقات الاجتماعية والأرباح التكنولوجية للعلوم الناضجة إلى الانتقاد، تبقى البديهيات الأساسية في مأمن منه. وفي الوقت نفسه، نجد أن أولئك الذين يتعاملون مع مضمون هذه العلوم قدم منحوا فعلياً حرية كاملة في تحديد المسؤولية الاجتماعية للعلماء. ونتيجة لذلك، حصل العلماء المتزنون على فرصة للتعبير عن رأيهم في ثقافة العلم أو أخلاقه، أكبر من تلك التي حصل عليها الدخلاء أو الضحايا الذين تأثروا بالعلم بشكل مباشر.

فمن وجهة نظر أولئك العلماء المتزنين، لا يتوجب على طبقة العلماء أن تشترك بالمسؤولية في دور العلم في المعاناة البشرية مع النظام الرأسمالي المتطور، أو مع الشركات المتعددة الجنسيات أو مع فاشستية القرن العشرين، أو حتى مع أي من الأوغاد المشهورين، بل يتحمل العلماء كامل المسؤولية في دور العلم في تحقيق السعادة البشرية. فمن الذي سيمنح الجمهورية الألمانية أو النظام الرأسمالي الأمريكي الفضل لإصداره نظرية النسبية أو رعايتها؟ بالطبع يعود الفضل في ذلك إلى آينشتاين. وبالمقابل من يتذكر أسماء العلماء الذين اكتشفوا القنابل الغازية التي استعملت في معسكرات الاعتقال النازية؟ بل يقع كل اللوم في ذلك على الدولة النازية والصناعيين الألمان.

كذلك يحقق التسلسل الهرمي للعلوم الناضجة والخام هدفاً أكبر كان أبراهام ماسلو أول من حدده. إذ يتيح للمرء تحديد العلم بمعرفة تامة. يقول ماسلو لتوضيح فكرته: (هناك نوعان من التسلسل الهرمي للتقييم في العلم... الأول هو التسلسل الهرمي للمعرفة المنظمة. والثاني هو التسلسل الهرمي لأهمية القضايا التي يختارها المرء للتعامل معها. والأشخاص الذين اختاروا التعامل مع القضايا البشرية الحاسمة والمستعصية هم الذين أخذوا على عاتقهم مصير البشرية).

بفضل فكرة نضج العلوم، سيطر التسلسل الهرمي الأول على ثقافة العلم وهمّش التسلسل الهرمي الثاني. وبذلك، لم يتم إقصاء الدراسات الفلسفية والإنسانية من عالم العلم فحسب، بل جرد العلم من المصادر المتوافرة للنقد الداخلي التي يمكن أن تساعد على خلق علم جديد؛ يمكن أن يعتبر نفسه علم الطبيعة وعلم الوعي الاجتماعي في وقت واحد، أو فلسفة الطبيعة، وفلسفة الطبيعة البشرية أيضاً.

لا بد لرؤية بديلة للمعرفة من أن تعترف بهذه الحدود للعلم الحديث، وتبدأ بإعادة تقييم بعض من الأفكار العالمية "التمهيدية" التي سعى لأن يحل محلها. ومن المحتمل أن بعض العلوم التي لم يعترف بها العلم الحديث والتي تصر على رفضها تلك القيم التي ينادي بها، تريد أن توصل لنا فكرة أنه يمكن استخدامها كبدائل لبعض جوانبه. ففي النصف الثاني من القرن العشرين، يجب أن لا نكتفي بالاعتراف بالانتقادات الواضحة والصريحة في العلم الحديث في القطاع الحديث بل أيضاً بالنقد الكامن والخفي للعلم في التقاليد البديلة له وفي أساليب الحياة غير المعاصرة.

تتوفر اليوم عدة أوصاف للأنثروبولوجيا (علم الإناسة). تتراوح من الغامضة والخفية إلى شديدة العملية من تصنيف معمل نافاهو[1] إلى الطب النفسي والعقلي للأفارقة الذين يعالجون بالدين. ومن استكشاف الذات ذات التوجه اليوغي في التغذية الاسترجاعية للأحياء إلى علم الهندوس لنظام العقل والجسم. أما فيما يتعلق بالمضمون أيضاً، تتنوع العلوم العرقية (الأنثروبولوجيا) من العلوم ذات الشكل الميكانيكي واعتبار الإنسان سيد الطبيعة إلى العلوم السلمية والمحايدة. وفي الواقع، ليس هناك من مبرر لإنكار وجود بعض العلوم العرقية، في بعض مناطق العالم الأقل انفتاحاً، التي تؤمن بالافتراضات الأساسية للثقافات القديمة التي تناسب إلى حد

---

[1] نافاهو: فرد من قبيلة أثاباسكان الهندية تعيش الآن في أريزونا.

كبير العالم المعاصر. ووفقاً للبعض تبرهن هذه التداخلات على عظمة مثل تلك الحضارات - إلا أنها - بالنسبة للبعض الآخر، يمكن أن تكون مصدراً للقلق.

أنا لا أبرر تقديم دفاع شامل عن العلوم غير المعاصرة باعتبارها التصميم الوحيد لثقافة بديلة للعلم، بل أقدم دفاعاً انتقادياً عن هذه العلوم، باعتبارها أنظمة مهمّشة تحمل تفصيلات عميقة لعلاقة بديلة بين العلم والمجتمع. ويجب أن يستهل هذا الدفاع بإدراك الحقيقة التي تفيد بأن العلوم التقليدية، بالرغم من اختلافاتها الأساسية، تشترك بموقعها السياسي في عالم المعرفة الذي يتسم بالضعف، والانعزالية والانغلاق. لذا يجب أن لا يأخذنا التأكيد على العلوم التقليدية بعيداً عن الأزمة الحالية للعلم، بل يمكن بالتأكيد أن يساعدنا على توسيع نطاق خياراتنا فيما يتعلق بمستقبل العلم.

لا ينبغي لهذه التعددية أن تجزئ المعرفة العلمية، بل على النقيض، يمكن التوصل إلى التحام هادف في ثقافة ديمقراطية للعلم فقط على أساس استمرار الحوار بين تقاليد العلم المختلفة. إن وجود تفهم لحدود ولغة التقاليد المختلفة للعلم - مع وضع مفهوم المساواة بين العلوم خارج محيط المذهب النسبي الثقافي - يفسح المجال أمام انتقاد ثقافي وتقييم لعلم الكونيات الذي يضم العلوم المتنوعة. وتتضمن المساواة هنا احتراماً إدراكياً متساوياً لكل تركيب عرقي للمعرفة باعتباره محاولة تحمل في طياتها قواعد بيئتها. إلا أنها لا تتضمن قبولاً أخلاقياً غير مشروط لجميع العلوم.

وبطريقة مماثلة، لا يعني الاستقلال غياب السيطرة من قبل ثقافة العلم الحديث وحسب، بل يعني أيضاً منح شرعية أوسع لكافة الجهود لبناء لغات متبادلة فيما بين الأنثروبولوجيا، لكي تتمكن من التواصل فيما بينها من جهة ومع العلم الحديث من جهة أخرى. لقد ذكر هنريك سكوليمسكي أن العلم كان في وقت من الأوقات تجسيداً للكرامة البشرية، إلا أنه أصبح الآن عاراً على الكرامة البشرية. ويمكن أن نضيف إن العلم الحديث قد أصبح الآن أيضاً وسيلة لتجريد أجزاء واسعة من العالم من كرامتها. ولاستعادة تلك الكرامة، لا بد من التأكيد أنه إذا كان للعلوم غير الحديثة قيمة تذكر فهذا ليس لأنها يمكن أن تترجم إلى لغة العلم الحديث وتصبح مقروءة، وليس لأنه يمكن تفسير بعض جوانب العلوم غير الحديثة على أنها "عقلانية" عندما يُنظر إليها كجانب من علم شعبي يعيش في بيئة خاصة على سطح الكرة الأرضية، وليس أيضاً لأنها تملك في بعض الأحيان بعداً عملياً واضحاً، كما هو الحال في عالم الوخز بالإبر، أو لأنها تنسجم

مع الاهتمامات العابرة للغرب المعاصر، كما هو الحال مع علم نفس الزن[1]. إذ لا يمكن استرداد كرامة العلوم العرقية (الأنثروبولوجيا) إلاَ عندما نقوم نحن بتغيير وجهة نظرنا العالمية العلمية، لتتكيف هذه العلوم فيها، وذلك ـ على الأقل ـ بمعناها الخاص.

إن تعريف العالِم المعاصر لحريته الشخصية بسيط جداً، إذ يجب أن يُسمح له بالذهاب إلى حيث يأخذه علمه. ويرتكز هذا التعريف على افتراض أن الخيال العلمي للعالِم ـ في حال حصل على حريته واستقلاله الكامل ـ سيكون مبدعاً وأخلاقياً في آن واحد. إلا أن المئة عام الأخيرة من العلم الحديث أثبتت زيف هذا الافتراض. إن إقصاء التدخل الديني لم يمنح العلم حرية أكبر، بل حثّ العلماء على البحث عن سلطات جديدة وبشكل طوعي. ولم يكن التاريخ الأخير للعلم الحديث تاريخ دولة تتدخل في العلم، بل هو تاريخ العالِم المعاصر الذي ينشد رعاية الدولة ويسعى لإقحامها في صلب العلم، سواء بشكل مباشر أو من خلال خضوعه للقيم المهنية التقليدية.

من المتوقع الآن وجود دعوة "لزعزعة استقرار العلم"، "لإقامة" انفصال ـ كامل قدر المستطاع ـ بين العلم والحكومة في الدول كافة". ومن المتوقع أن تكون النتائج شديدة الاختلاف عن تلك التي حصلنا عليها نتيجة فصل العلم عن الدين. وسيجد العلماء المعاصرون رعاة جدداً ومؤسسة جديدة يقدمون لها الولاء. أما المشكلة فتكمن في مكان آخر لم يعد العلماء فئة متديّنة من المجتمع المعاصر ـ كما كانوا حتماً في السابق ـ بل أصبحوا الآن نتاجاً اجتماعياً للعصر الحديث. فما سبب هذه العبودية التطوعية؟

رغم الأفكار الدعائية، إلا أن وضع العالم في المجتمع الحديث لا يحظى بالأمان. ويوجد في وجهة النظر العالمية المعاصرة تناقض أساسي نشأ فيها بشكل تدريجي. فهي من ناحية تؤمن بالعلم، ومن ناحية أخرى تنكر إنزال عقوبة على أي شيء جمالي، حدسي، فلسفي أو لا يهدف إلى منفعة. لقد ذكرت في البداية أن العلماء المعاصرين سعوا طويلاً للحصول على شرعية كونهم متعهدي التكنولوجيا. وكان لا بد أن أضيف أنهم أجبروا على فعل ذلك من قبل مجتمع لا يملك عقلاً علمياً بل توجهاً تقنياً. وفي الغرب المعاصر يبدو العلم النظري بالتأكيد علماً يسعى وراء مواضيع أنثوية وطفولية، وهو بذلك يتنافى مع أسلوب حياة الرجل المثالي. وقد تورط في ذلك أقل من خمسة بالمئة من العدد الإجمالي للعلماء. ولا عجب أن عدداً

---

[1] فرقة بوذية تؤمن بأن في ميسور المرء أن ينفذ إلى طبيعة الحقيقة عن طريق التأمل.

كبيراً من الدراسات السيكولوجية للإبداع التي تمت في الخمسينيات والستينيات أظهرت أن أهم صفتين رئيسيتين للعالم المبدع في الغرب هما: "الميل نحو المواضيع الأنثوية" و"النزعة الطفولية".

إن أية رؤية لعلم مستقبلي لا بد من أن تأخذ بعين الاعتبار هذا الانتقاص من قيمة العالِم وذلك في مجتمع ارتبط بالعلم بشكل جليّ وقام ببناء رؤية متحررة له أيضاً. وقد ذهبت الجهود المبكرة التي بُذلت في سبيل ذلك في اتجاهين. النوع لأول جعل العلماء يتبعون بعض مبادئ التفوق القديمة بشكل صريح ـ كالطريقة التي قضى فيها نيوتن جزءاً كبيراً من ساعات عمله في متابعات تتعلق بعلم اللاهوت. وعلى الرغم من أنه فصل بشكل صريح هذه المتابعات عن علمه، إلا أنه كان مقتنعاً بأن علمه يطابق تأملاته اللاهوتية. وقد تمثلت النسخة الجديدة لهذا الوضع بأولئك العلماء المتزنين الذين يحاولون ـ من خلال عملهم ـ أن يبرروا بعض أشكال الدين، أو الروحانية أو الفلسفة التقليدية. ومن العلماء المشهورين في هذا السياق في زماننا هذا: جيمس جينز وفريتجوث كابرا، وكلاهما سعى ونجح في إيجاد تطابق في جوانب العلم الحديث ووجهات النظر التقليدية.

ويتجلى رد الفعل المعاصر والقياسي لهذا الوضع في فصل العالِم إلى نوعين: الأول العالم سليم العقل وهو المقبول؛ والثاني العالم المشوش التفكير، الغامض جزئياً الذي لا مناص من التسامح معه لسبب بسيط وهو أنه لا يوجد رجل كامل. وفي التأريخ التقليدي للعلم يوجد شخصيتان لنيوتن: أولهما العالم العظيم، والثاني رجل الدين الذي يملك أفكاراً شاذة عن معاني العلم. وفي زماننا هذا لاقى العلماء الذين تعمقوا في دراسة علم السياسة والنقد الاجتماعي أو فلسفة العلم المصير ذاته.

من ناحية أخرى، حاول رد الفعل هذا تقييم الأشخاص، النظريات الفكرية، وأساليب التجربة أو البيئات المثالية بالرجوع إلى العلم ـ وذلك لإضفاء منزلة جديدة للمقيّمين. على سبيل المثال، رفض بعض العلماء والقادة الاجتماعيين في الهند خلال القرن التاسع عشر الكثير من العلم الحديث. إلا أنهم برروا الكثير من الممارسات التقليدية التي تتم بمساعدة العلم الذي رفضوه.

بحث الثيوصوفيون[1] في فترة ما قبل الحرب في أوروبا بشكل مثير للشفقة عن نظريات جديدة ونتائج بحث العلم الحديث وذلك

[1] معرفة الله عن طريق الكشف الصوفي أو التأمل الفلسفي.

بسبب نقصه وتحجره وميكانيكيته. ففي زماننا هذا، تدّعي بعض الحركات كتلك التي تشكلت حول التأمل المبهم حق المطالبة بأشكال مذهب التأمل، بدلاً من المطالبة بأن هذه الأشكال هي أفضل أساليب التأمل، أو أكثر الأشكال الإنسانية لعلم السحر، ولإعطاء مثال أكاديمي آخر، حاول بعض علماء علم الإنسان الاجتماعي أن يظهروا أن الأساطير هي أسلوب من أساليب المحادثة العلمية، بدلاً من أن يحاولوا فهم العلم المعاصر على أنه شكل من أشكال الأسطورة. حتى بالنسبة للنقاد، أصبح العلم المعاصر معياراً مطلقاً أو مقياساً للحقيقة.

تحدد النموذج الثاني لتحرر العلماء بالجهود الجزئية للعديد من العلماء ليصبحوا نشيطين على المستوى السياسي والاجتماعي. وكان لهذا النموذج أثر كبير على الاتجاه السائد للدراسات الاجتماعية لدرجة أن هذه الدراسات ركزت بشكل رئيسي على النظام، وعلم الاقتصاد وسياسات العلم الأكاديمية؛ واستثنت عقل العالِم وسياسات العلم كأسلوب حياة.

ونتيجة لذلك، انفصلت المقالات النقدية للعلم عن المقالات النقدية للطبيعة المهنية للعالِم. إلى حد أنه إذا لم تتأثر الحياة المهنية للعالِم بنشاطه، فهذا من مصلحته، ويحظى بالإعجاب لأنه بقي عالماً "حقيقياً" رغم وعيه السياسي. هذا الانقسام يخفض من قيمة العالِم النشيط سياسياً واجتماعياً إلى منزلة المنشق المتميز ضمن النظام، بغض النظر عن تمزيق المعرفة البشرية والفردية. يصبح مثل هذا النشاط ـ بمفهوم فرويد تبريراً للحياة المهنية اليومية، وللانسجام مع القيم التقليدية للعلم.

إن أي خطة لتحرير العالم يجب أن تبدأ بهجوم: ليس على وضعه الطبقي أو وضعه الاجتماعي فحسب، بل أيضاً على ثقافة العلم الحديث التي تسيطر عليه بطريقة تملكية شاملة ويجب على المعرفة المتحررة أن تمثل تواصلاً بين الوعي الذاتي وإدراك العالم، وبين الالتزام بالعلم على أنه تفسير للحقيقة وباعتباره علم جمع الأساطير. لا يمكن لمثل هذه المعرفة إلا أن تؤمن بالعلم على أنه شكل من أشكال الوعي النقدي الذي يتفحص بحذر، كأي نظام آخر للمعرفة النقدية، "الحقائق" القائمة ـ ليظهر أنها ليست الحقائق التي يُعتقد بأنها موجودة. هذا بالطبع يشابه تعريف أنازرا كوماراسوامي للفن التقليدي على أنه يهاجم المعتقدات التقليدية. هذه القيمة السلبية للعلم هي بحد ذاتها التي تقيم علاقة متبادلة لا بل تخترق الثقافات ومدارس العلم. وتعترف هذه الدراسة أن العلم ما هو إلا نوعية تفكير وشكل من أشكال علم الجمال، بدلاً من أن يكون شيئاً أو مجموعة من الأشياء المادية أو أي شيء آخر. وتعتمد هذه الدراسة على

الاعتقاد بأن العلم كنوعية تفكير يمكن إغناؤه بإشراك حالات العالِم الطبيعية سواء العلمية أو غير العلمية، وليس بمساعدته على فصل نفسه إلى عالِم وكائن بشري.

المرجع:

BAYEN, A STORY INDIA International center, winter 2001
Author: Ashis Nandy

الملك أوديب
والشرط الإنساني

بقلم: أندريه بونار
ترجمة:سهيل حمد أبو فخر

لا تزال مأساة الملك أوديب أشهر مأساة إغريقية عرفناها منذ القدم، كما لا يزال تأثيرها سارياً على المجتمعات المعاصرة. قد نستغرب ذلك لأن قصة هذه المسرحية تشذ عن جميع القصص الأسطورية القديمة، التي لا تخلو من الشذوذ أيضاً، ولأن الشاعر لم يقدم أي جهد في سبيل إخفاء طابعها الغريب. رجل يقتل أباه دون أن يعرف أنه أبوه، يتزوج أمه مصادفة، فتعاقبه الآلهة على هاتين الجريمتين، علماً بأنها ـ هي نفسها ـ التي رسمتها له من قبل أن يولد. يعترف أوديب بهاتين الخطيئتين اللتين لا نعتقد أنه مسؤول عنهما، ويقر بحكم الآلهة... دين غريب، أخلاق غير معقولة، مواقف لا واقعية، سيكولوجيا اعتباطية؛ ترى بمَ تعنينا هذه القصة إذن؟ نعتقد أننا بمأمن عن مصير أوديب، ومستعدون لأن نجيب: إنها لا تعنينا بشيء... على الرغم من ذلك، هذه التراجيديا ـ والشاهد موجود ـ تسيطر علينا تماماً.

يتميز الفن بقدرته على أن يتزود بمادة متواضعة أو موضوع من معتقدات عصر ما، وأن ينجح مع ذلك في تقديم عمل فني يتخلص من شرك عصره ويخلد على مر الزمن، يأخذ قيمة شمولية عامة، ويؤثر في كل منا وفي صميم إنسانيتنا الخاصة. من قصة

أوديب شبه العبثية، من حبكة المصادفات الفظيعة ومن الجرائم التي لا تخرج عن إطارها، من الإرادة الإلهية التي تزدري العقل والمنطق، من المآسي التي لا مبرر لها (ومتى كان الشقاء مبرراً؟ متى صُوِّبَ الرشاش ليقتل المجرمين فعلاً؟ متى كان السرطان منطقياً ومستحقاً؟ إن الآلهة القديمة قريبة من الرشاش والسرطان أكثر من قربها من العدالة الشاملة أو الرحمة السماوية. إنها تعبر فقط عن الطابع الحتمي لقوانين الشرط الإنساني)، من كل ما يبدو عبثياً، صنع سوفو كليس مأساة أثارت فيناً جزعاً أبدياً: إنها مأساة عيشنا في عالم تحكمنا قوانينه، مأساة مساهمتنا ـ جسداً وروحاً ـ في آلية ميكانيكية، لا حول لنا ولا قوة إزاءها، تسحقنا عندما تدق ساعة الصفر، دون أن نكون قد فعلنا شيئاً، سوى أننا تصرفنا بملء إرادتنا الطيبة؛ ولمجرد أننا بشر.

إن قصة أوديب في العرف الأسطوري قصة طفل لا ينبغي له أن يولد، قصة كائن بشري خلق لكي يصبح وكيلاً معتمداً للتعاسة والموت لدى ذاته ولدى ذويه، لمجرد أن ولد ضد إرادة الآلهة. لقد جعل سوفوكليس من هذا الموضوع مأساة كل إنسان حي وكل إنسان عامل، سواء أكانت أعماله حسنة أم سيئة، حكيمة أو بليدة، الإنسان الذي ـ لمجرد أنه يعيش ويتصرف في إطار الوضع البشري ـ يسقط تحت وطأة القانون الأساسي الذي يحكم الواقع، والذي يلزمه بأن يأخذ قسطه من العذاب والموت الموجودين في صميم الحياة مثلما توجد البذرة في الثمرة.

إن خطيئة أوديب ـ الجريمة الأساسية لكل إنسان ـ هي أنه قد ولد، فما الحياة بذلك سوى دوامة تنتج الموت، وما الولادة سوى المباشرة بهذا العمل لهذا الموت.

- 1 -

"انظر أيها المشاهد هذه الآلة المركبة بإحكام، وهي تدور ببطء طوال الحياة البشرية، هذه الآلة التي ابتكرتها آلهة الجحيم، لتقضي على إنسان ما".

بهذه الكلمات، يرتفع الستار لدى كوكتو عن هذا الأوديب العصري المسمى بحق "الآلة الجهنمية"، إننا نرى أن هذا العنوان يتوافق مع العمل الفني القديم، لأنه يعبر عن دلالته وعن مساره في آن واحد.

لقد بنى سوفو كليس فعلاً أحداث الدراما التي ألَّفها كما لو أنه قد ركَّب آلة ما. إن نجاح الكاتب في التركيب يضارع براعة من نصب

الفخ لأوديب، كما أن الإحكام التقني لهذه الدراما يوحي لنا، في مساره الدقيق، بالتقدم الآلي للكارثة التي لا ندري من رسمها بعناية فائقة. آلة جهنمية أو إلهية تدمر السعادة عبر ممارسة الفضيلة: إننا نشعر بالمتعة إذ نرى الأدوات الفاصلة والتفاصيل السيكولوجية / التحليل النفسي تفرض نفسها بحيث تفضي إلى هذه النتيجة الحتمية، بذلك فما هذه الشخصيات سوى قطع من تلك الآلة، إنها الإطار والعجلات التي تحمل الحدث الذي لا يستطيع أن يقدم من دونها إن الشخوص يجهلون المهمة التي ألقيت على عاتقهم مثلما يجهلون الهدف الذي تتقدم نحوه الآلية المنغمسون بها. يشعرون بأنهم كائنات بشرية مستقلة منفصلة عن تلك الآلة الغامضة الملامح، التي يدركون اقترابها بإبهام من بعيد. لا تشغلهم سوى أمورهم الخاصة وسعادتهم التي حصلوا عليها بعزم عبر ممارستهم العملية؟! لمهنتهم كبشر، ـ بممارسة الفضيلة... فجأة، يلاحظون على بعد مترين منهم، تلك الدبابة الضخمة التي صنعوها بأيديهم بلا معرفة ولا دراية، وما هذه الدبابة سوى حياتهم الخاصة التي تسير فوق رؤوسهم وتسحقهم.

يقدم لنا المشهد الأول صورة رجل في قمة العظمة الإنسانية: إنها صورة الملك أوديب وهو يقف على درج القصر بينما يقف الشعب أمامه متوسلاً، عبر صوت كاهن لينطق باسم الشعب ملتمساً حكمة الملك وبصيرته، فقد انقض الشقاء على (طيبة) وأفسد وأتلف وباء بذور الحياة فيها. كان أوديب قد أنقذ طيبا من "السفنكس" فيما مضى، وعليه أن ينقذ اليوم الوطن. إنه في نظر مواطنيه "أول وأفضل الناس" قام بمجموعة من الأعمال المتميزة الباهرة. لم يجعل سوفو كليس من هذا الملك العظيم أميراً مغروراً أو سيداً عنيداً أسكره حظه من هذه الحياة، بل منحه كل مشاعر الطيبة والمودة لشعبه. كان قد فكر وتصرف قبل أن يأتي هذا الشعب ليضرع إليه، إذ أرسل صهره "كريون" إلى "دلفس" لاستشارة الإله مؤكداً حزمه (بهذه الطريقة) مكرساً قدرته على اتخاذ القرار. ومع ذلك، نراه الآن ينفعل إذ يناشده الشعب، فيصرح بأنه يعاني أكثر من أي إنسان في طيبا، لأنه يتألم من أجل طيبا بكاملها. لا شك أنه يقول الحق لأنه يشعر بمسؤوليته تجاه الوطن الذي يدير شؤونه ويحبه. منذ بدء الدراما، تجسد سيماء هذا الرجل أسمى الفضائل التي يتحلى بها الإنسان والقائد. لا يمكن للآلهة أن تنتفع من تكبُّره أو وقاحته وسفاهته لتنتقم منه لأنه لا يملك هاتين الصفتين لأنه ليس مغروراً ولا أحمق. إنه إنسان أصيل استحق نصيبه في هذا القدر: نتيجة كل شيء لأنه قائم على نبل طبيعته، ولكن... هيهات! في المكان ذاته

أعلى السلم، سيظهر علينا في المشهد الأخير منفياً دامي العينين ـ الصورة تمثل ذروة الشقاء عقب قمة أوج العظمة؟!

لن نتوقع هذا الانقلاب لأننا نعرف نهاية هذه الحياة /المصير. تسيطر على أقوال الشخصيات، منذ بدء المسرحية، ودون قصد منها، مسحة من السخرية، وما هذه "السخرية المأساوية" سوى إخطار لنا بالنهاية الأليمة. إن هذه الشخوص تجهل فعلاً الدراما التي رميت بها، تلك الدراما المبرمة والتي لا ينقصها سوى أن تظهر فظاعتها، إنها تتفوه بتلك العبارات، دون أن تقصد أي معنى آخر غير المعنى العادي الذي يُفهم منها. أما بالنسبة للمشاهد الذي يعرف كل شيء، ماض أو آت، تأخذ هذه العبارات معنى مختلفاً تماماً، معنى منذراً ومهدداً، فيشعر المشاهد بتلك العبارات التي تتقدم الشخصية المسرحية عبرها، وكأنها قطعة أرض متحركة ستواري البطل في أحشائها؛ والشاعر يعرف تماماً جهل شخوصه لهذه الحقيقة ومعرفة المشاهد لها. إن التناقض بين هذين الفهمين لتلك العبارات كبير جداً، إذ ليس هنالك من لعبة أسلوبية: إننا نحس هذه العبارات الساخرة كما لو أنها قد تشكلت رغم أنف قائلها، لقد تشكلت على شفاه الشخوص بفعل القوة الغامضة الكامنة وراء الحدث، أما الآلهة فهي تسخر من طمأنينة البشر المغلوطة، أولئك الذين يعتقدون بأنهم يعرفون ما يقولون، في حين أنهم يجهلون معنى حياتهم ذاتها.

يتكون البناء الدرامي من أربع "وقائع" رئيسة، يوجه القدر في كل منها ضربة محكمة لأوديب حتى تصرعه الضربة الأخيرة، ويستطيع المشاهد أن يفهم غاية هذا التركيب، يرى هذه الخطوات الأربع التي يصنعها القدر لأوديب. وإذا ما كان المشاهد قط لا يستطيع تصور الطريقة التي ستوجه الآلهة فيها ضربتها للإنسان، إذ يخلق الشاعر في كل مرة موقفاً جديداً لا تعرفه الأسطورة، إلا أنه يدرك فوراً عند التجربة الأولى ترابط الوقائع بعضها مع بعض، وتآلف المشاهد الأربعة المتتالية التي يتقدم الحدث المسرحي بوساطتها بدقة متناهية نحو نهايته بانتظام. إن كل ما هو بالنسبة للمشاهد تسلسل منطقي وتنفيذ منهجي لمخطط دبرته الآلهة يبدو بالنسبة لأوديب، على العكس من ذلك،و كأنه سلسلة حوادث عرضية صدفوية، لا يستطيع أن يدرك تسلسلها مطلقاً. إن هذه الحوادث لا تفعل شيئاً بنظره سوى أنها تقطع أو تحرف المسار المستقيم الذي يعتقد بأنه يتبعه وهو يبحث عن قاتل "لايوس". تقود أوديب يد حديدية، بمسار مستقيم فعلاً، نحو هدف لا يدركه، نحو معرفة المذنب الذي هو نفسه، كما أننا نراه يتوه في دروب متباعدة: كل حادث عرضي يدوِّخه، ويلقي به في اتجاه جديد؛ لا شيء ينذره. إننا

نتابع في سير الأحداث، وفي آن واحد معاً، حركتين متمايزتين: شعاع ضوء يتقدم بخط مستقيم في الظلام من جهة، ومن جهة أخرى السير تلمّساً متخبّطة، السير المدوِّم لكائن يصطدم بعوائق خفيّة، منجذب تدريجياً نحو البؤرة المنيرة دون أن يشك بشيء. يلتقي الشعاعان فجأة، كما تلتقي الفراشة بالنار، فينتهي كل شيء بلحظة واحدة.

الأداة الأولى التي يستخدمها القدر لتوجيه ضربته إلى أوديب هو العرَّاف "تيريزياس". كان أوديب قد استدعى هذا الشيخ الأعمى لمساعدته على إلقاء الضوء على مقتل "لايوس" جعل أبولون من نفي القاتل ثمناً لخلاص طيبا. تيريزياس يعلم كل شيء: فالأعمى عرّاف مستبصر يعرف من هو قاتل لايوس، يعرف من هو أوديب وأنه ابن لايوس، لكن كيف له أن يقول ذلك؟ لأنه لن يصدقه أحد. يتراجع تيريزياس أمام العاصفة التي يمكن أن يثيرها كشف الحقيقة، فيرفض أن يجيب، وهذا أمر طبيعي. ومن الطبيعي أيضاً أن يغضب أوديب منه أمامه رجل يكفيه أن يتفوّه بكلمة واحدة حتى تنجو طيبا، لكنه يرفض أن يتكلم لأنه لا يريد أن يثير أية فضيلة للمواطن الصالح "أوديب" الذي يلتبس عليه الموقف فلا يجد له سوى تفسير واحد: لا بد من أن يكون تيريزياس متواطئاً مع الجاني الذي لا يريد أن يكشف عنه. من هو المستفيد من قتل لايوس يا ترى؟ بالتأكيد ليس هنا سوى "كريون" ولي عهده. الخلاصة: كريون هو القاتل المطلوب. يعتقد أوديب فجأة أن بحثه يكاد أن ينجح ويحتد ضد تيريزياس الذي يقيم صمته بوجهه العقبات، والذي يمتنع عن إعطائه الأدلة التي يحتاجها. هذا الاتهام الذي يوجهه أوديب للكاهن يولد بدوره عند الكاهن موقفاً جديداً مماثلاً. إن اللعبة السيكولوجية المحبوكة بدقة تدفع إلى الأمام الآلة الجهنمية. طالما أن المهان تيريزياس ليس بإمكانه إلا أن يفصح عن الحقيقة "قاتل لايوس هو أنت..." ها هي الضربة الأولى، بلغت الهدف وها هو أوديب يواجه الحقيقة التي بحث عنها والتي تعنيه، والمتعلّقة به وفي سياق المشهد الذي يصعد مع موجة الغضب، يذهب تيريزياس إلى أبعد من ذلك. يكشف نصفياً لجة من الحقيقة المفزعة: "قاتل لايوس من طيبا. لقد قتل أباه ودنَّس سرير أمه..." لا يَسع أوديب قبول الحقيقة التي يكشفها له تيريزياس، إذ يعلم جيداً أنه لم يقتل لايوس، وأنه ابن ملك كورنيثا، وأنه لم تكن له أية علاقة أبداً مع بلاد طيبا حتى اليوم الذي أنقذها فيه من "السفنكس" عندما كان يافعاً. يعود إلى بيته منزعجاً لكن غير مزعزع الموقف: سيندفع بحماسته المعهودة على الدرب الخطأ الذي يعيِّنه له القدر مؤامرة كريون الوهمية/ الخيالية.

تتدخل جوكاستا، الأداة التي يستخدمها القدر لتوجيه ضربته الثانية لأوديب، في النزاع الذي يتفجر بين زوجه وأخيها. إنها تريد أن تهدِّئ الملك وتبث الطمأنينة فيه حيال أقوال تيريزياس، وتعتقد بأنها قد نجحت في ذلك حالما تسوق له برهاناً مقنعاً يكشف كذب التنبوءات: كان قد تنبَّأ عرَّاف للايوس فيما مضى أن ابنه سيقتله، لكنه قتل على يد اللصوص الذين تعرضوا له على مفرق الطرق أثناء سفرة كان يقوم بها في الخارج، والطفل الوحيد الذي أنجبه مات على الجبل بعد ثلاثة أيام ولادته حيث ترك وحيداً. كيف يمكننا أن نصدِّق العرَّافين إذن؟

تريد جوكاستا أن تبعث الطمأنينة في أوديب، لكن أقوالها تزعزع ثقته ببراءته للمرة الأولى. في الآلة الجهنمية نابض صغير يمكن أن يحول اليقين إلى شك والاطمئنان إلى جزع، وقد لمست جوكاستا هذا النابض بغير إرادتها، إذ إنها ذكرت، وهي تروي قصة مقتل لايوس، إحدى التفصيلات التي لا يفهم منها شيئاً، والتي تقال في سرد رواية ما، دون أن يفكر بها قائلها: مقتل لايوس خلال مروره "بمفرق طرق". كان لتحديد مكان القتل أثر كبير في لا شعور أوديب إذ أثار مجموعة من الذكريات المنسية، فاستحضر الملك فجأة ذلك المفرق ونزاعه مع سائق العربة، وذلك الشيخ الذي ضرب أوديب بالسوط، وغضب أوديب المفاجئ، والضربة التي وجهها للشيخ.. ترى هل يصدق تيريزياس؟ لكن أوديب لا يزال يشك في تلك الأحداث التي قادته للمفرق، عندما قالت جوكاستا إن حادثة القتل قد حصلت على مفرق ثلاث طرق، وبينما كان أوديب يستسلم لذكرياته تابعت حديثها وروت قصة الطفل المتروك على الجبل، هذه القصة التي كان عليها أن تدخل تفكير أوديب في طريق خطرة. ولئن كان من المستحيل بالنسبة له أن يفترض بأنه قد قتل والده، فإنه ملزم أن يقبل الحقيقة القائلة إنه هو الذي قتل لايوس... ألقى على جوكاستا حينئذ وابلاً من الأسئلة، متمنياً أن يجد في القصة التي ترويها نقطة لا تتفق مع حادثة القتل التي اقترفها. "أين يقع ذلك المفرق؟" في المكان نفسه. "متى حدث ذلك؟" في الوقت نفسه. " كيف كان ذلك الملك؟" كم كان عمره؟". أجابته جوكاستا قائلة "كان طويل القامة، وكان الشيب قد بدأ يخط في رأسه"، ثم قالت كما لو أنها قد تبينت ذلك للمرة الأولى: "كان يشبهك قليلاً". إننا ندرك مدى قوة سخرية القدر، "هذه السخرية المأساوية"، كما لو أننا ندرك المعنى الذي يستطيع المشاهد أن يفهمه من هذا الشبه، وإن كانت هي تجهل ذلك... إن إحدى التفصيلات لا تتفق مع الحادثة التي حصلت له مع ذلك لأن الخادم الوحيد الذي استطاع أن ينجو من مذبحة المفرق كان قد

صرح (سنكتشف فيما بعد أنه يكذب ليثبت براءته) أن سيده ورفاقه قد قتلوا جميعاً على يد عصابة من قطاع الطرق لكن أوديب يعرف أنه كان وحيداً حينما قتل تلك الجماعة، لذلك طلب أن يفتشوا له عن الخادم. إنه يتشبث بهذا الأمر المغلوط، في حين إن المشاهد ينتظر الكارثة التي ستحصل من جراء لقاء أوديب والخادم.

هجوم القدر الثالث: رسول كورنتا... في المشهد السابق، أخبر أوديب زوجته بنبوءة نُبِّئ بها وهو في صباه: سيقتل والده ويتزوج أمه، وكانت هذه النبوءة سبب مغادرته لكورنتا باتجاه طيبا. أما الآن فإن رسولاً من كورنتا يأتي ليخبره بموت الملك بوليب الذي يُفْتَرَضُ أن يقتل على يد أوديب حسب النبوءة، فقالت جوكاستا بلهجة المنتصر: "هي ذي نبوءة كاذبة أيضاً"! فما كان من أوديب إلا أن يقاسمها فرحتها، لكنه رفض أن يعود إلى كورنتا، خوفاً من أن يتحقق التهديد الإلهي الثاني. تطوع الرسول حينئذ ليطمئنه من استحالة ذلك. مثلما فعلت جوكاستا قبل قليل: سيلامس هذا الرجل أيضاً، بإرادته الطيبة، قطعة أخرى من تلك الآلة، فيستعجل حصول الكارثة. "لماذا تخشى سرير ميروبا؟ إنها ليست أمك". أثارت هذه العبارة فضول أوديب فألحَّ في معرفة الأمر. إنه الآن على بعد فراسخ من قتل لايوس ولم يعد يفكر إلا في معرفة سر ولادته. أخبره الرجل حينئذ أنه كان قد أخذه من أحد رعاة سيترون، وهو لا يزال صغيراً، ثم أعطاه لملك كورنتا الذي تبناه حينذاك. لقد فهمت جوكاستا كل شيء دفعة واحدة، وبلمح البصر دمجت النبوءتين الكاذبتين بنبوءة صادقة. فهي أم ذلك الطفل الذي ترك على الجبل، ولكم كانت تفكّر بمصيره البائس، لذا كانت الأولى التي فهمت شيئاً عندما سمعت قصة الطفل المهجور، في حين أن قصة طفل لايوس لم تسترع اهتمام أوديب مطلقاً. إن أحجية ولادته هي التي تشغله الآن كلياً. عبثاً ترجوه جوكاستا ألا ينتهك حرمة هذا السر، إذ يعتقد أن طلبها نابع من غرور النساء: ستخجل الملكة من ولادة زوجها الغامضة التي يعتز بها. "أنا ابن القدر، لا يعيبني ولادتي، فالقدر أمي وقد أنشأني عبر السنين. وها أنذا أصبحت كبيراً مهما كان أصلي". إنه كبير وعظيم حقاً. لكن القدر لم يمنحه تلك العظمة - التي حصل عليها بحسن تصرفه - إلا ليستردها من جديد، وليسخر من صاحبها.

يكفي فقط أن تحصل المواجهة بين رسول كورنتا وراعي سيترون، حتى يوجه القدر ضربته الأخيرة لأوديب. وتقتضي براعة الشاعر أن يكون هذا الراعي هو الخادم نفسه الذي نجا من دراما المفرق: إن هم الاقتصاد يتوافق مع الأسلوب البسيط في التأليف لدى سوفوكليس، لأن الدراما التي تتابع حلقاتها بهذه الدقة وبهذه

السرعة لا تسمح أبداً إلا بما هو ضروري. لقد أراد الشاعر، إضافة إلى ذلك، أن يفهم أوديب دفعة واحدة، وعبر كلمة واحدة، الحقيقة كلها. لم يقتل لايوس فحسب، بل هو ابن لايوس أيضاً. لو أتت هذه المصيبة على دفعتين لما كان لها القوة الدرامية نفسها. دفعة واحدة، تنزل هذه الكارثة كالصاعقة على رأس أوديب، لأن شخصاً واحداً يملكها: عندما يفهم الملك من خادم أبيه أنه ابن لايوس، فلن يحتاج لأن يسأل عمن قتل لايوس. الحقيقة تعمي البصر، لذا نراه يسارع لأن يفقأ عينيه بالكلاليب في حين تنتحر جوكاستا شنقاً.

تبدو المشاهد الأخيرة للدراما وكأنها خاتمة بطيئة لملحمة ما فتئت تستعجل الأمور لقد شفى القدر غليله الآن، فأوقف مسيره وأعاد لنا أنفاسنا. تسكن حركة الحدث المسرحي المدوخة، تسكن فجأة في رثاء غنائي، في الوداع والتحسر، وفي العودة لأنفسنا. تتجه الدراما بمجموعها نحو اللحظة التي يتعرف فيها أوديب على حادثة القتل المبررة من الآلهة، هذه الحادثة هي الجريمة الحقيقية في المسرحية، لأنها جريمة قتل بريء... لقد انتهى الرعب الآن ويمكن للحنجرة أن تحل تشنجها، كما يمكن للدموع أن تنهمر. وهكذا، يتحول الرعب إلى شفقة.

- 2 -

إننا نفكر... لكن شاعراً كبيراً لا يكتب شيئاً من أجل أن يحملنا على التفكير، ولا تكتب التراجيديا إلا من أجل تحريك مشاعرنا، ومن أجل بعث المتعة فينا. إنه لأمر خطير إذن أن نتساءل عن معنى عمل شعري ونصوغه بعبارات ذهنية. على الرغم من ذلك ـ إذا لم يكن أمام تفكيرنا حاجز عازل ـ فإن كل عمل يحرك مشاعرنا يحدث أصداء له في تفكيرنا، ويسيطر علينا بكليتنا مثلما ألَّفه الشاعر بكليته هو أيضاً. إنه يستأثر بتفكيرنا عبر المتعة الغريبة التي نحصل عليها من المعاناة المشتركة مع الشخوص التي خلقها. إننا لنشعر بالرعب والشفقة ومشاعر الأخوة مع البطل التراجيدي، وهذه المشاعر تلزمنا بأن نتساءل "ماذا حصل لهذا الإنسان؟ وما معنى هذا القدر؟"، كما أن الشاعر يلزمنا بالبحث عن معنى عمله الفني كرد فعل ضروري يقوم به تفكيرنا إزاء الانفعال الذي ولّده فينا.

يبدو لي أن بإمكاننا أن نتفحص بداخلنا ثلاثة ردود فعل بخصوص "الملك أوديب": ثلاثة معانٍ ينسبها تفكيرنا إلى هذه التراجيديا، وثلاث محطات يتوقف عندها في طريقه نحو دلالة العمل الشاملة.

أسمِّي المحطة الأولى "تمرُّد".

أمامنا رجل يقع في شرك فخ شيطاني. هذا الرجل شريف. وقد نصبت له هذا الفخ تلك الآلهة التي يحترمها، لقد نصب الفخ إلهٌ فرض عليه الجرائم التي يتهمه بها، فمن هو البريء؟ ومن هو المجرم؟ إننا نجيب على ذلك بأعلى صوتنا: أوديب هو البريء، والآلهة هي المجرمة.

إن أوديب بريء بالنسبة لنا لأنه ليس هنالك من خطيئة خارج إطار الإرادة الحرة التي يمكن لها أن تختار الشر.

لقد عالج أسخيلوس الموضوع نفسه، فاعتبر أن النبوءة كانت تستوجب من لايوس أن لا ينجب أطفالاً، وبذلك يكون مجرد إنجاب هذا الطفل عصيان للآلهة. لقد دفع أوديب ثمن خطيئة والده، الخطيئة الموروثة التي سيضيف إليها في حياته خطيئة شخصية. لئن كان إله أسخيلوس يوجه ضربة للإنسان فهو يضرب بعدل... إن فهم الأسطورة على هذا النحو لا يتوافق قطعاً مع فهم سوفوكليس الذي يرى أن نبوءة أبولو للايوس ليست سوى مجرد تنبؤ محض وبسيط لما سيحصل. لا يمكن لأية خطيئة ولا لأي طيش يرتكبه الإنسان أن يبرر غضب الآلهة. لقد قام لايوس وجوكاستا بكل ما في وسعهما لإيقاف الجريمة القادمة، فضحيا بابنهما الوحيد، كما قام أوديب بكل ما في وسعه أيضاً إذ غادر ذويه حالما تلقى النبوءة الثانية، كما ظل حازم الإرادة: لم يتزعزع إيمانه في أي ظرف من الظروف طوال المسرحية كلها. تتجسد رغبته الوحيدة في إنقاذ وطنه ويعتمد على مساعدة الآلهة كي ينجح في ذلك. لو أن حكم كل فعل يكون حسب النية الكامنة وراءه، لكان أوديب بريئاً من جريمة قتل الأب وجريمة ارتكاب المحرمات.

من هو المذنب إذن؟ إنها الآلهة. لقد أطلقت العنان، بلا تعقل ولا روية، لكل هذه الأحداث التي أفضت إلى الجريمة. إن دور الآلهة يجعلنا نتمرد عليها لأنها لم تتدخل بشخصها إلا حالما كان الظروف تساعد ذلك الرجل المتصرف بإرادته الطيبة على الهروب من القدر. وهكذا حالما أوحت الآلهة لأوديب بالنبوءة الثانية، كانت تعلم أنها ستفسَّرُ بشكل مغلوط. إنها تكشف من المستقبل القدر اللازم لتحققه، وتستغل فضيلة أوديب وبره بوالديه أبشع استغلال. إن عملية الكشف تدفع النفس الإنسانية باتجاه آلية القدر بالتحديد. يا لها من أعمال شائنة ومقيتة، تلك التي تقوم الآلهة بها، لكنها تسليها؛ فما تلك العبارات السافرة إلا صدى قهقهتها وراء الكواليس.

لا يمكننا أبداً أن نسامح الآلهة على هذه السخرية حتى لو سامحناها على كل أفعالها الأخرى. كيف يمكننا ألا نشعر بأن مصير

البطل ما هو إلا إهانة للإنسانية كلها طالما أنها تسخر من أوديب البريء أو أوديب الذي اقترف جريمتها؟ لا يسعنا ـ وقد جرحت كرامتنا ـ إلا أن نجعل من هذه التراجيديا صكاً نتهم الآلهة به أو وثيقة تثبت الظلم الذي وقع علينا.

رد الفعل هذا ردٌ سليم، وقد عبَّر سوفوكليس عن هذا التمرد الذي لا مفر منه عبر البناء المتين للحدث المسرحي. على الرغم من ذلك، لم يتوقف سوفوكليس عند هذه الحركة الغاضبة من أسيادنا الأعداء، ففي هذه المسرحية إشارات كثيرة تلفت انتباهنا لهذا الأمر بل إننا نلاحظ عقبات تعرقل التمرد لدينا، تمنعنا من أن نحط عصا ترحالنا فيه، وتدعونا كي نتجاوزه وكي نتبصَّر في المسرحية من جديد.

العقبة الأولى هي الجوقة. إننا ندرك أهمية غناء الجوقة في المأساة القديمة، ليس فقط من حيث الحدث وإنما من حيث دلالته أيضاً. في مسرحية "الملك أوديب"، وبعد كل واقعة من الوقائع التي تضاعف سخطنا تجاه الآلهة، لا تنفك أغاني الجوقة عن أن تكون جهراً بالإيمان بها. وإذا ما كان ارتباط الجوقة بالملك وإخلاصها وحبها للإنسان المحسن لمدينتها ثابتاً لا يتبدل، فإن ثقتها بحكمة الآلهة ثابتة لا تتبدل أيضاً. لم يحصل مطلقاً أن وضعت الجوقة أوديب والآلهة على طرفي نقيض، ففي حين نفتش نحن عن البريء والمذنب، توحِّد الجوقة بين الملك والإله، وتنظر إليهما بشعور الحب والاحترام نفسه. وفي منتصف الدراما، بينما يبتلع العدم الإنسان وأعماله وأمواله، تطرح الجوقة إيمانها العميق بالأشياء الخالدة، وتؤكد وجود عالم عظيم مجهول، خارج العالم المرئي، يثير فينا شيئاً مغايراً للتمرد السلبي.

تبعدنا عن التمرد أيضاً شخصية مسرحية أخرى. ولكن بطريقة مختلفة، إنها جوكاستا. إن سيماء هذه المرأة لسيماء غريبة، فهي بحد ذاتها ظاهرة نفي. إنها ترفض النبوءات وتنفي ما لا تفهمه أو ما تخشاه. تعتقد أنها امرأة خبيرة بخفايا الأمور، وما هي إلا وضعية (بالمعنى الفلسفي للكلمة ـ المترجم) ارتيابية، تظن أنها لا تخاف أي شيء، وتطمئن حين تصرح أن لا شيء يحكم هذا العالم سوى المصادفة البحتة، "لماذا يخاف الإنسان؟ إن المصادفة هي السلطة العليا التي تحكمه، والأفضل له أن يستسلم. ينبغي عليك أن تبعد هذا الخوف من مضاجعة أمك. كثير من الرجال قد ضاجعوا أمهاتهم في الأحلام، ولا يستطيع أن يتحمّل الحياة بسهولة سوى من يحتقر تلك الفظائع". تنم هذه الطريقة بفهم الأمور عبر الاستسلام للمصادفة

وعبر تجريد أفعالنا من أي معنى، وينم هذا التفسير العقلاني (أو الفرويدي) البسيط لتلك النبوءة التي تخيف أوديب عن تعقل تافه يبعدنا عن جوكاستا ويمنعنا من أن نتابع السير في هذه الطريق، حيث يؤول تخوفنا وقلقنا تجاه الآلهة إلى نفي لا مبالٍ لسلطتها.

إننا نستشف في حجج هذه المرأة شيئاً محدداً يمنعنا من أن نرى الآلهة والبرج العاجي الذي تسكنه بوضوح، كما يجبرنا تعقل الملكة المغلوط على أن نتحسس جهالتنا... فعندما تدوِّي الحقيقة، تصمت جوكاستا.

إن عائقاً لم نكن نتوقعه لا يسمح لنا بإدانة الآلهة عند حصول الكارثة. يكمن هذا العائق في عدم إدانة أوديب لها. لقد اتهمناها بأنها قد عاقبت بريئاً، أما الآن فإن البريء يعلن على الملأ بأنه مذنب. لا يمكننا من دون هذه النهاية - هذا المشهد البطيء حيث ينفجر الحدث المسرحي ويصفع أوديب على وجهه بعد أن يكون قد بلغ ذروته، وفي حين نتأمل مع البطل قدره وكأنه بحر من الآلام الهادئة - أن نفهم دلالة المسرحية لأن دورها جوهري. أصبح أوديب الآن يعلم من أين تأتيه الضربة. "إنه أبولو، نعم إنه أبولو وحده سبب تعاستي يا أصدقائي"، إنه يعلم إذن أن الآلهة تكرهه، وهو يصرح بذلك مراراً وتكراراً، لكنه لا يحمل أية كراهية لها، وهذه هي مأساته الكبرى. يحس بأنه منفصل عنها (يقول: أنا الآن مفتقر لله) كيف يمكنه أن يلتحق بها وهو المذنب والمجرم؟ إنه لا يوجه لها أي اتهام أو أية شتيمة. إن احترامه الكامل لما فعلته اتجاهه وخضوعه لسلطتها في الامتحان القاسي الذي امتحنته فيه يخبرنا بأنه قد استشف معنى قدره، ويدعونا لأن نبحث عن هذا المعنى. بأي حق نتمرد نحن إذا لم يتمرد أوديب نفسه؟ تلزمنا المعرفة.

المعرفة هي المحطة الثانية التي يتوقف لديها تفكيرنا إزاء هذه المأساة التي تقدم لنا رؤية متكاملة عن الشرط الإنساني أكثر من أية مأساة أخرى.

مأساة الملك أوديب هي مأساة الإنسان، وليست مأساة إنسان محدد بطبعه المتميز وتناقضه الداخلي الخاص. إن أية تراجيديا قديمة لا تقل سيكولوجيا أو ميتافيزيقيا عن هذه التراجيديا. لكن خصوصية هذه المأساة أنها مأساة الإنسان الذي - وهو بمنتهى القوة - يصطدم مع ما يرفض الإنسان في هذا الكون.

قدم الشاعر لنا أوديب صورةً عن كمال الإنسان إذ أنه يمتاز بكل الفطنة الإنسانية من بصيرة وحكم صحيح وقدرة على اختيار الأفضل في أي موضوع. باختصار، إنه يمتاز بالفعل الإنساني (أترجم كلمة

عن الإغريقية) ـ قدرة على اتخاذ القرار، حيوية، وقدرة على ربط الفكر بالفعل ـ إنه، كما يقول الإغريق، سيد اللوغوس والإيرغون، أي سيد الفكر والفعل: من يعلم ومن يتصرَّف.

بالإضافة إلى ذلك، يكرس أوديب أعماله من أجل خدمة مجتمعه دائماً، وهذا هو الشكل الرئيس لكمال الإنسان. يمتاز أوديب بموهبة المواطن والقائد، ولا تتحقق هذه الموهبة في طاغية، بل في خضوع واضح لمصلحة المجتمع (على الرغم من عنوان التراجيديا المغلوط في اللغة الإغريقية) لا تتعلق خطيئته إذن بأي تسخير سيِّئ لمواهبه، أو بأية إرادة سيئة تفضل إيثار المصلحة الفردية على المصلحة العامة، بل على العكس من ذلك، نراه مستعداً في كل لحظة أن يهب نفسه للمدينة. عندما يقول له تيريزياس معتقداً بأنه سيخيفه "لقد أضاعتك عظمتك"، يجيب أوديب: لا يهمني إن ضعت أنا إذا ما استطعت إنقاذ بلدي..."؛ فعلٌ منطقي وفعلٌ مكرَّس، هو ذا كمال الإنسان القديم (ولِمَ لا يكون الإنسان المعاصر أيضاً؟)... ترى، أية نقطة ضعف يستطيع القدر من خلالها أن يتمكَّن من أوديب؟

إن نقطة الضعف هذه تنحصر فقط وبالتحديد في كونه إنساناً، وبأن فعله الإنساني خاضع لقوانين الكون الذي يحكم واقعنا. يجب ألا نصنف خطيئة أوديب ضمن حيز إرادته، فالكون لا يهتم بإرادتنا، ولا بنوايانا، حسنة كانت أم سيئة، كما أنه لا يهتم بأخلاقنا. إنه لا يهتم إلا بالفعل بحد ذاته كي لا يسمح لأحد بتشويش نظامه. إن الواقع كلٌّ متماسك، وكل فعل يأخذ صدى له في هذا الكل. لقد شعر سوفوكليس إلى حد بعيد بقانون التماسك الذي يربط الإنسان بالعالم، سواء أأراد الإنسان علاقة الترابط هذه أم لم يردها. كل من يتصرف ينبثق عنه كيان جديد هو الفعل الذي يستقل عن فاعله ويتابع طريقه في هذا العالم دون أن يراه الفاعل مطلقاً. لا يكون الفاعل أقل مسؤولية من الفعل فيما يتعلق بالنتائج من حيث الواقع، لكن الأمر مختلف بالنسبة للعدالة التي ترى أنه يجب ألا تعزى مسؤولية فعل ما لفاعله إذا لم يكن الفاعل يدرك نتائج فعله، وأوديب لا يعرف نتيجة فعله. ليس الإنسان عالماً بكل شيء، ومع ذلك ينبغي عليه أن يتصرف، وهذه هي مأساته. كل فعل نفعله يعرِّضنا للمسؤولية، وأوديب ـ الذي وصل إلى درجة الكمال الإنساني ـ مسؤول عن فعله أكثر من أيٍّ منا.

حين يعاملنا الكون كما لو أننا نعلم بكل شيء، يعني أنه يهددنا تهديداً صامتاً، ليت معرفتنا تبقى جهلاً إلى الأبد، ليت العالم الذي أجبرنا فيه على التصرف من أجل الاستمرار في الحياة يبقى بالنسبة لنا غامضاً بشكل كامل. يحذرنا سوفوكليس من أن الإنسان لا يعلم

النظام الخاص لهذا العالم، ولا يمكن له أن يتأكد البتة من أن ما يعتقده الخير هو الخير فعلاً، لذا تبقى إرادته الطيبة سجينة جهله الطبيعي.

هي ذي المعرفة التي يبرزها الشاعر لنا في مأساته. إنها معرفة قاسية، لكنها تتجاوب مع تجربتنا لدرجة أن حقيقتها تبهرنا. إن متعة الحقيقة تخلصنا من التمرد، فيبدو لنا قدر أوديب فجأة كنموذج عن قدر كل إنسان، أكثر مما لو كان قد دفع ثمن خطيئته فحسب. لو أنه كان يتصرف كطاغية شرس، كطاغية أنتيجونا مثلاً، لما كان سقوطه قد أثر فينا بنفس بالحدة نفسها حتى ولو تعاطفنا معه، لأننا نتصور حينئذ أن بإمكاننا أن نتفادى مصيره. يمكن للإنسان ألا يكون شريراً، ولكن كيف يمكنه ألا يكون إنساناً؟ وما أوديب سوى إنسان فحسب، إنسان أتقن مهنته أكثر من أي إنسان آخر، فحياته مبنية على الأفعال الحميدة، وهذه الحياة المنتهية تبدي الآن عجز صاحبها وتنسف قيمة أعماله المشرِّفة أمام محكمة الكون... لا شيء يمكن له أن يفقدنا شجاعة الإقدام على الفعل مثل هذا المثال إذ ليس هناك من حيوية تفوق حيوية هذه الشخصية، لكننا نعلم الآن ثمن كل فعل، وندرك أن نهاية أي فعل لا تتعلق بنا مطلقاً! يبدو لنا العالم واضحاً في ظاهره، ونتصور أن الواقع قابل للكشف، لكننا عندما نعتقد أن بإمكاننا أن نصوغ فيه سعادة تكون بمنأى عن الصفعات التي يوجهها لنا، معتمدين على قوة الحكمة والفضيلة، نتأكد فجأة أن العالم والواقع كتيمان، لا نستطيع النفاذ إليهما لأنهما مفعمان بالموجودات والأشياء التي تكرهنا والتي وُجدت، ليس من أجلنا، وإنما بمحض كيانها المجهول.

أخيراً يفقأ أوديب عينيه. يريد سوفوكليس من هذه الحادثة أن يظهر عدمية المعرفة الإنسانية وأن يجعل جهل الإنسان مرئياً. لقد ظهر الدليل على ذلك سابقاً في الحوار بين تيريزياس والملك، كان الأعمى يبصر اللامرئي في حين كان من يرى غارقاً في الظلام، فحين يفقأ أوديب هاتين العينين البشريتين في نهاية الدراما، يُظهر أن الله هو الوحيد الذي يرى.

ولهذا الفعل دلالة أعمق من ذلك تسمح لنا بأن نبلغ المعنى الأخير لهذه التراجيديا.

يفقأ أوديب عينيه بنفسه، ويصرخ قائلاً علناً: "لقد قذف بي أبولو في بحر الشقاء، لكنني، أنا وحدي، وبيدي قد فقأت عينيّ". إنه هو الذي يختار هذا العقاب الذي خصه القدر به. هوذا أول فعل يقوم به كإنسان حر، فعلٌ سوف لا يرفضه الله. وهكذا يتحد أوديب إيجابياً،

ومن صميم إرادته، بعالم القضاء والقدر بقوة. هنا تبدو طاقته فريدةً ووحشية، بقدر ما هي وحشية إرادة العالم إزاءه. ولكن ماذا يعني هذا الاندفاع الجديد الذي يستحوذ على كيانه إذا لم يأخذ معنى المبادرة في السباق؟ إنه قد قرر الالتحاق بقدره، فبلغه وتجاوزه وتحرر منه.

المعنى الأخير هو الاتحاد والانفصال معاً.

الاتحاد: يريد أوديب ما يريده الله، فيتحمل مسؤولية الشر، ويعبد السر الذي صفعه، يعبد نظاماً يحس بأنه قد هاجمه، لكنه لا يدري كيف. لم يستطع في جهله أن ينقذ نفسه من ذلك: فيقبل بأن يدفع ثمن هجومه لأنه يستشف في السر الذي اصطدم به، ولو بشكل غائم، انسجاماً وكمالاً يتحد بهما، يدفعه لذلك حبه الصافي للحياة كما هي. إنه يتحد بالعالم كيفما كان هذا العالم. فعلٌ صوفيٌ يقتضي منه تجرداً كاملاً، لأن هذا النظام الذي يحس به خارج المظاهر لا يعنيه هو كإنسان: كما لا يستطيع عقله البشري أن يفهم كنهه، ليس هذا النظام إذن عبارة عن مخطط إلهي وجد من أجل الإنسان، كما أنه ليس قدرة إلهية تحكم حسب القوانين الأخلاقية الإنسانية المحضة.

هناك في صميم الكون نقاء رائع يصون نفسه بنفسه، ولا يحتاج للإنسان أبداً كي يستمر في وجوده. إذا ما حدث للإنسان أن بلبله، ولو من دون قصد، فسوف نرى الكون يصحح نظامه المقدس على حساب الجاني. إنه يطبق قانونه: يتصحح الخطأ بنفسه وبشكل آلي، وإذا ما بدا لنا بطل سوفوكليس مسحوقاً بآلة ما، فلأن العالم قد سوَّى توازنه عبر سحقه، بعد أن بلبلت انسجامه جريمة قتل الأب وارتكاب المحرَّمات. ليس هناك من معنى آخر لعقاب المذنب سوى أنه "تصحيح"، بمعنى تصويب الخطأ. ليس هناك من معنى آخر لعقاب المذنب سوى أنه "تصحيح"، بمعنى تصويب الخطأ. لقد أفسدت هذه الكارثة حياة أوديب حتى تعرَّف على وجود مقدَّس فعبده.

إن الإله الذي صفع أوديب إلهٌ قاس. لو كان إلهاً رحيماً لبدا لسوفوكليس أكثر تشخيصاً، لكان مرسوماً حسب صورة الإنسان وأوهامه، ولكان قريباً للصفات البشرية ولاعتبار الإنسان مركز العالم. لا شيء في تجربة أوديب الحياتية يوحي لنا بمثل هذا، فالله هو الله: سرٌ ونظام. له قانونه الخاص. عالم بكل شيء وقادر على كل شيء. لا يمكن لنا أن نتعرف عليه، وما التنبؤات والإيماءات والأحلام - هذه اللغة الغامضة التي يحدثنا بها - ما هي إلا فقاعات تنبثق من أعماق البحر الإلهي نحو الأقاليم البشرية. إنها - وإن كانت دلالات على وجوده - لا تسمح لنا مطلقاً أن نفهمه وندرك كنهه. لا

يراد منها إعلامنا بحظنا بقدر ما يراد منها أن تكون برهاناً على العلم الكلي وعلى ضرورة واجب الوجود. منذ أن سمع أوديب النداء الذي وجهه الكون له عبر هذه اللغة المبهمة، أسرع نحو قدره بحماسة مشابهة لحماسة الحب. كان القدماء(1) يقولون: " Amor Fati"(2) للدلالة على هذا الشعور الديني النبيل الكائن في نسيان الإهانات وصفح الإنسان للعالم.

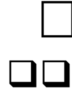
اتحاد وانفصال معاً. يبدو أن أوديب ينهض ثانية بشكل مفاجئ. "لا أحد من البشر يؤهله كاهله لأن يتحمل وزر هذه الأخطاء سواي". لقد استطاع أن يصل إلى نطاق الحتمية القدرية، وأن يتجاوزها منذ أن ساهم بتعاسته بنفسه، فأوصل هذه التعاسة إلى ذروتها بيده. وهكذا يخرج من الجهة الأخرى، لقد أصبح خارج قبضة الله منذ أن اعترف بوظيفته كعادل، بعد أن تعرف عليه، عبر مصيبته، وبعد أن قبل به على أنه أمر واقع، حل محله، بل استبعده بطريقة ما.

إن عظمة أوديب مقلوبة أمامنا الآن، لا نقصد أنها سقطت على الأرض وانتهت إلى غير رجعة بل نقصد أنها تحولت إلى عظمة "معاكسة". لقد كانت عظمة صدفوية، ناتجة عن فرصة ما، كأنها مستعارة، يمكن قياسها بالنظر إلى الممتلكات، بالنسبة إلى جملة الأعمال الباهرة، أي أنها نتيجة كل ما يستطيع الإنسان أن يختلسه من القدر بغتة. أما الآن فإنها عظمة البؤس والمحن، ليست عظمة المصائب الخارجية الغريبة، بل عظمة الآلام التي اضطلعنا بها، الآلام التي يتعرض لها الفكر والجسد، معيارها تعاسة الإنسان اللانهائية، هذه التعاسة التي جعل منها أوديب تعاسته الخاصة. إنها عظمة من يقبل بأن يكفر عن الشر الذي لم يقصده أمام ذلك الذي خلق هذا الشر، كما أنها ترينا مدى اتساع البؤس الذي جُبلنا عليه.

عبر طمأنينة العذاب النفسي، يشيد أوديب الآن تلك العظمة التي كانت الآلهة قد رفضتها سابقاً، ستتخلص هذه العظمة من الآن فصاعداً من عطايا تلك الآلهة، من رحمتها ومن خدماتها، وستصبح نتيجة للعنتها وضرباتها وجروحها. يصوغ أوديب الآن عظمته من الوضوح والحزم ونكران الذات... هكذا يجيب الإنسان على القدر، إذ يصنع مبدأ خلاصه من خسارته.

(1) القدماء أو نيتشه مكثفاً فكرتهم (المؤلف).

(2) *Amor Fati* حب القدر أي قبوله بشغف وحبور. (المترجم).



الشعر

ثلاث قصائد

تأليف: بابلو نيرودا
ترجمة: سلام عيد

قصيدة للبحر

هنا على الجزيرة
يخرج البحر
ويا له من بحر!
يخرج من ذاته
كلّ لحظة
ويقول نعم، يقول لا
لا، لا، لا
يقول نعم، بالأزرق
بالزبد، بالجري،
يقول لا، يقول لا.
لا يستطيع أن يبقى هادئاً،
يكرّر: اسمي البحر
ويضرب حجراً
فلا يهزمه
عندئذ،
بسبعة ألسنة خضراء

لسبعة كلاب خضراء
لسبعة نمور خضراء
لسبعة بحور خضراء،
يجوبه، يقبّله
يبلّله
ويضرب على صدره
مكرّراً اسمه.
أيّها البحر، هكذا اسمك،
أيّها الرفيق المحيط،
لا تهدر الوقت ولا الماء،
لا تهتزّ كثيراً،
ساعدنا،
نحن الصيّادين الصغار،
رجال الشاطئ،
إنّنا جائعون ونشعر بالبرد
أنت عدوّنا
لا تضرب بهذه القوّة،
لا تصرخ على هذا النحو،
افتح صندوقك الأخضر
واترك لنا جميعاً
في أيدينا
هديّتك الفضيّة:
سمكة كلّ يوم.
هنا، في كلّ بيت
نريدها
ولو كانت من فضّة
أو من بلّور، أو من قمر،
فقد ولدت من أجل

المطابخ الفقيرة في الأرض.
لا تحتفظ بها،
أيّها البخيل،
تطوي البرد مثل
برق مبلّل
تحت أمواجك.
تعال الآن،
انفتح،
دعها لنا
في متناول أيدينا،
ساعدنا، أيّها المحيط،
أيّها الأب الأخضر العميق،
على أن ننهي،
يوماً ما، فقر الأرض.
دعنا نجني
زرع حيواتك الأبدي؛
قمحك، أعنابك،
ثيرانك، معادنك،
التألق المبلل
والثمرة المغمورة.
أبانا البحر، نعرف الآن
اسمك،
كلّ النوارس توزّع
اسمك على الرمال:
والآن، أحسن التصرّف،
فلا تحرّك أعرافك،
ولا تهدّد أحداً،
لا تكسر، في مواجهة السماء،

أسنانك الجميلة،
انسَ لحظة
الحكايات المجيدة
وامنح كلّ رجل
كلّ امرأة، كلّ طفل
سمكة كبيرة أو صغيرة،
كلّ يوم.
اخرج إلى كلّ شوارع العالم
لتوزّع السمكة
وعندها
اصرخ
اصرخ
كي يسمعك
كلّ الفقراء الذين يعملون
ويقولوا،
وهم يطلّون
من باب المنجم:
"هاهو ذا البحر الشيخ
يوزّع السمكة".
وسيعودون إلى الأسفل
إلى الظلمات،
باسمين، وعبر الشوارع
والغابات
سيبسم الرجال
والأرض
ابتسامة بحرّية.
لكن،
إن كنت لا تريد ذلك،

إن كنت لا ترغب في ذلك،
فانتظر،
انتظرنا،
فسوف نفكّر في الأمر،
سنسوّي مشكلات البشر، بداية
المشكلات الأكبر أوّلاً
وبعدها نسوّي
كلّ المشكلات الأخر،
عندئذٍ
سندخل إليك،
ونقطع أمواجك
بسكين من نار،
وعلى حصان كهربائي،
سنقفز فوق الزبد،
سنغوص،
مغنّين،
إلى أن نبلغ قاع
أحشائك،
وسيحفظ خيط ذري زنّارك،
وسنزرع
في حديقتك العميقة
نبتات
من إسمنت وفولاذ
ونوثق
يديك ورجليك،
وسيمشي الناس
على جلدك باصقين،
منتزعين عناقيدك،

سيُسرجونك
ويركبونك ويروّضونك
مهيمنين على روحك.
لكنّ ذلك سيكون
حين نكون قد سوّينا،
نحن البشر،
مشكلتنا
الكبيرة،
المشكلة الكبيرة.
سنسوّي كلّ شيء
شيئاً فشيئاً:
سنرغمك، أيّها البحر،
سنرغمكِ، أيتّها الأرض،
على صنع المعجزات،
لأنّ فينا، نحن أنفسنا،
في النضال،
السمكة والخبز
والمعجزة.

إن نسيتني

إن نسيتني
أريدكِ أن تعرفي شيئاً.
تعلمين كيف هي الحال:

إن نظرتُ من نافذتي
إلى القمر البلوري، إلى الغصن الأحمر
في الخريف البطيء،
إن لمستُ
قرب النار
الرماد غير المحسوس
أو جسد الحطب المتجعّد
حملني كلّ شي إليكِ،
كما لو أنّ كل ما هو موجود،
من عطور، ضوء، معادن
هو مراكب صغيرة تبحر
نحو جزركِ التي تنتظرني.
غير أنّكِ
إن كففتِ شيئاً فشيئاً عن حبّي
فسأكفّ شيئاً فشيئاً عن حبّك.
وإن نسيتني فجأة
لا تبحثي عنّي،
فسأكون قد نسيتكِ.
إن رأيتِ أنّ ريح الأعلام
التي تعبر حياتي
طويلة ومجنونة
وقرّرتِ
أن تتركيني على ضفّة
القلب الذي ضربتْ جذوري فيه،
فاعلمي
أنّه في ذلك اليوم
في تلك الساعة
سأرفع ذراعيّ

وستنقلع جذوري
باحثة عن أرض أخرى
أمّا إذا أحسستِ
كلّ يوم
كلّ ساعة
أنّكِ لي
بعذوبة لا تخفّ.
إن صعدت كلّ يوم
زهرةٌ على شفتيك، تبحث عني،
يا حبيبتي، يا من أنتِ لي،
فستبقى تلك النار كلّها متأجّجة فيّ
ولن ينطفئ شيء فيّ أو يُنسى
سيتغذى حبّي من حبّك، يا حبيبتي
وسيبقى بين ذراعيكِ ما حييتِ
من غير أن يغادر ذراعيّ.

انصهارات

بعد كلّ شيء، سأحبّك
كما لو كان دائماً من قبل
كما لو، من كثرة انتظاري لكِ
من غير أن أراكِ أو أن تأتي
كنتِ دائماً
تتنفسّين قريباً منّي.
قريباً منّي بعاداتك
بلونكِ وغيتاركِ
كما تكون البلاد معاً
في دروس المدرسة

ويختلط إقليمان
وثمّة نهر قرب نهر
وبركانان ينموان معاً.
قريباً منكِ هو قريباً منّي
وبعيداً عن كلّ شيء يكون غيابكِ
وللقمر لون الصلصال
في ليلة الزلزال
حين تجتمع الجذور
مع رعب الأرض
ويُسمع دويّ الصمت
مع موسيقا الهلع.
الخوف طريق هو أيضاً.
بين حجارته المرعبة
يستطيع الحنان أن يمشي
على أربعة أقدام وأربع شفاه.
لأننا، من غير أن نخرج من الحاضر
وهو خاتم رقيق،
نلمس رمل الماضي
وفي البحر، يشير الحبّ
إلى غضب متكرّر.



قصيدتان من الشعر الأرمني

تأليف: ماروش

ترجمة: نزار خليلى

شاعرة أرمنية من سورية نشأت ودرست في سورية في المدارس الأرمنية وحصلت على الشهادة الثانوية السورية ثم على إجازة في الأدب الإنكليزي من جامعة حلب وأكملت دراستها وحصلت على شهادة الدكتوراه في الأدب الأرمني من جامعة أرمينية. لها عدة دواوين شعر تتسم كل قصائدها فيها بسمة فلسفية عميقة.

من ديوانها الذي يحمل عنوان: "أطرح كلماتي الفجة في الحفلة التنكرية"

حفلة تنكرية

في البدء كانت حفلة الأقنعة
التي ولدت الاعتذار
الذي ولد الكلمة
فطارت الكلمة من قناع إلى قناع
وحاولت العثور على عيون في المحاجر
وعلى نظرات في العيون
لكنها تدحرجت مطعونة

ووقعت على تلافيف اللسان
وعلقت
وما كادت تحرر نفسها
حتى وقعت جريحة محطمة
على أكف في قفازات
وجبلت الأكف الكلمة
وعجنتها وشكلتها
وصنعت منها قناعاً جديداً
ونسيت الكلمة دورها
نسيت وظيفتها واسمها وهدفها
وتحولت هي الأخرى
إلى قناع سجين
في الحفلة التنكرية.

10 -7- 1969

تقويم سنوي بلا تاريخ

عندما يرقص السلاح على نغم الدم
والبسمات المتأنقة
تتبادل التهاني بحرارة
عسكري في الثالثة عشرة من عمره
لا يعرف لماذا يقاتل
ما في جيوبك لعب مكسورة أو دوامة،
وما عندك أيام معينة للدرس والعطلة،
وما عندك بابانوئيل،
عندك قناع أسود وحسب وضعوه أمام روحك.
ما عندك حكاية تهدهد نومك فلقد ضاعت الحكايات
حين حشرت الألغام في الأشجار.

كل ما عندك هو م 16 زينوا أخمصه،
لتكون بطولات قومك مقرونة باسمك حسب العادة.
ما عندك من تلعب معه فرفيق لعبك الوحيد هو الموت،
يضرب مستخفياً دائماً،
"أنا ألعب في الغابة حين لا يكون الذئب هنا.."
لكنني لعبت حين كان هناك وطرحت سؤالا:
" ـ ذئب، ذئب، يا ذئب أين أنت؟..."
فبان منتشيا بأكل الوجوه
الشاحبة والأعضاء المقطعة.

***

"ـ أرسلت لي أمي فاكهة،
لم آكلها.
هم أكلوها وسخروا من أمي.
أردت أن أبكي، طلبت إذناً للتبول.
ـ لا تبتعد فأنت تعلم ما قد يحصل.
كنت أريد أن أبكي، لكنني أحمل سلاحا
أخمصه قصير، نشروه
كي يلائم طولي.
توجد ألغام.
ـ لا... لا.. تبتعد...
كنت أريد أن أبكي، ماذا أفعل بالألغام؟
سخروا من أمي.
ما كنت محصوراً للتبول.
ليتني كنت رامبو.
واحد من رفاقي أيضاً كان يريد أن يكون رامبو.
كانوا قد عرضوا لنا فيلمه.
ذهب إلى التبول فكسروا ساقيه،

لو حصل لي ذلك أنا أيضاً، فسأعود إلى أمي.
أياد خفية، أخذت منك كل شيء،
حتى أمك. فلقد أنسوك لذة الحلم بها،
فنسيت مع ألمك الجاف عبق صدرها الذي يفوح حليبا،
وتشردت بلا سمة ولا اسم.
وما زال يطوف في فكرك خيال أسود.
أنت تؤمن أنك بساعديك الضعيفين
تستطيع أن تحمي ترابك، أو تشتري ترابا بدمك.
أما أولئك الذين دفعوك إلى اللعبة،
فلا يؤمنون.

***

سوف تذهب
سوف تذهب إلى السماوات من حيث أتيت
سوف تذهب والظلمة في عينيك لا تفهم لماذا أتيت.
سوف تذهب
بجسمٍ نحيل يختزنٍ فلسفة دقيقة الصور
ويوماً بعد يوم بدلاً من إيمانك
سوف تحتضن الفراغ المميت.
سوف تذهب وتبرد تحت التراب
لكي يكون خبز الآخرين أكثر سخونة
سوف تذهب لتحشر في حفرة ضيقة
لكي يكون مكان الآخرين أكثر وساعةً
سوف تذهب والشوق إلى أمك في عينيك
لكي تكون ابتسامات أمهاتهم أكثر عرضاً
ولسوف تذهب وتملأ بجسمك
حفرة نتنة كبيرة

تموز 1990

❑❑

رثاء خسوس منندث

تأليف: نيكولاس غيين

ترجمة: علي ابراهيم أشقر

"اغتيل عام 1948 خسوس مِنِنْدِث السكرتير العام لاتحاد نقابات عمال السكر. وكان صديق الشاعر الحميم. وما إن علم غيين[1] بالنبأ حتى شرع بكتابة قصيدة يرثيه فيها؛ فجاءت قصيدة طويلة حشد فيها الشاعر كل أشكال الشعر الإسباني وبحوره، يختلط أحياناً بنثر هو برفعة الشعر ذاته؛ ثم أجرى عليها تغييراً جوهرياً في الطبعة الثانية 1955 باللغتين الإسبانية والفرنسية".

ترجمنا منها المقطع السابع والأخير.

VII

"تصيح الدِيَكَة على عجلٍ
تريدُ أن تثقب الفجر".
ملحمة السِيْد

---

[1] *1902 . 1989، من كبار شعراء كوبا وأمريكا اللاتينية. اشتهر بأنه أحد مبدعي شعر الزنوجة الذي يعتمد على الإيقاع وأصوات الرقص الزنجي.*

ما أكثر الأصابعَ وما أكثر
مخالبَها البارزة من الحلم وَهَجاً
قاسياً يتلألأُ فوقَ بُقعةِ الهواء
الغائرةِ حيثُ أرادوا أن يحطّموا
منه الجسمَ والضوءَ والعظم والحلْق!
لشدّ ما نراه! وما أحوجَنا إلى أن نراه
يمرّ هاتفاً وسْطَ قصبِ السكر،
أو نراه إعصاراً مُعلّقاً
أو نازلاً، صاعِداً،
أو عملةً ثابتةً
تجري من يدٍ إلى يد!
نراه يشتعلُ على حدّ الطريق
بلهبٍ بطيء،
أو يُلقي إلى نهرِ الرجال،
يُلقي إلى بحرِ الرجال، والغدران
أغانيَ تنطلقُ كالحجارةِ،
وتُحدثُ دوائرَ من موسيقى
ثائرةٍ، موسيقى رفيعةٍ
وعاليةِ المقام[1] كالنشيد.
صوتُه هنا يصحبُنا ويُحيطُ بنا.
فنعصِرُ صوتَه
كأنه زهرةُ الأرق،
فيُطلقُ عصارةً مُرّةً،
ورائحةً بليلةً،
وماءً من كلماتٍ مسنونة

---

[1] في الأصل: محمولة على الأكتاف.

تجدُ في الهواء
طريقَ الهتاف،
تجدُ في الهتاف
طريقَ الغناء،
تجدُ في الغِناء
طريقَ النار،
تجد في النارِ
طريقَ الفجر،
تجدُ في الفجرِ ديكاً أحمرَ
من بارودٍ، ديكاً
معدنيّاً ينثر بجناحيه النهار.
تعالَوا، تعالَوا، وكُونوا
في البرجِ العالي جرساً وقارعَ أجراس؛
سنكون. تعالَوا
معدِناً ورجالاً تُحيّي معاً
شروقَ الجذورِ الناعمَ
المأمول؛ تُحيّي الاكتشافَ الرهيب،
تُحيّي بزوغَ نجم؛
تعالَوا معدِناً ورجالاً[1] تُحيّي معاً
الحمامةَ ذاتَ الطيرانِ الشعبيّ
وغصناً أخضرَ في الهواءِ لا سيدَ عليه؛
وعربةً ملأى
بسنابلَ قُطفتْ حديثاً؛
تُحيّي الحضورَ الجوهريَّ
للوردةِ والفولاذ؛
تعالَوا معدِناً ورجالاً تُحيّي معاً

---

[1] *في الأصل: عظاماً. أطلق الجزء على الكل على سبيل المجاز المرسل حفاظاً على حسن الإيقاع.*

الموكبَ الأخير، موكِبَ النصر
الكبير.
سيأتي حينئذ
"جنرالُ القَصَبِ" يحملُ سيفاً
صِيغَ من بَرْقٍ كبيرٍ مصقول؛
سيأتي حينئذٍ
فارسٌ على حصانٍ من ماءٍ ودخان
بسمةً لطيفةً في تحيَّةٍ لطيفة؛
سيأتي حينئذٍ كيما يقول
سيأتي خِسوس كيما يقول:
ـ انظروا، هاكُم السكّرَ الآن من غير دموع.
كيما يقول:
ـ عُدتُ فلا تخافوا.
كيما يقول:
ـ كان السفرُ طويلاً والطريقُ وعْراً
وبدمِ جراحي نبتتْ شجرةٌ
يُغنّي منها عصفورٌ للحياة،
غِناءً يبشّر بالصباح.

تمهيد لمرثية

كتب الشاعر القصيدة عام 1957 في منفاه في باريس، وسلم النسخة الأصلية الوحيدة إلى المترجمة آليس آرويلر في مجلة /الآداب الفرنسية/، التي نشرتها عام 1958. لكن الشاعر أضاع النص الأصلي الإسباني، أو سها عن الاحتفاظ بنسخة منه. لذلك ترجمناها عن الفرنسية كما نشرت في أعماله الكاملة ضمن مجموعة /ورشة مهجورة/، أو "مشاريع قصائد". وهي قصائد لم تبلغ فتتبلور كما تصورها مؤلفها أول الأمر، وإنما تنساب حرة.

وأنا أيضاً أبكي. وملحُ
دموعي من بلورات حادّة

تذوب في دمي.
وهكذا لا يستطيع أن يراها أحد.
وإذا ما أنّةٌ
طلعت من حلقي
(أنتي الصغيرةُ، أنة حيوان فيلسوف)،
أشدُّ على شفتيّ وأسناني،
وأُطبقُ فمي:
بذلك لا يستطيع أن يسمعها أحد.
أنا أيضاً، مثلكم
أيها الأنانيون، البطّالون!
أنا أيضاً أقف مثلكم
قرب نهرٍ من الألم،
نهرٍ
ذيٍ أمواج صُفْر ضخمة
من سُمٍّ وصفراء.
لكني خَجِلٌ؛ إذ لا يمكن لي
أن أبدأ نشيدي
بملحٍ دموعي
وأرزٍّ صحني،
وميزانِ ربحي وخسارتي،
والسيانور المصبوبِ في قدحي.
أنا لست وحيداً. فالآخرون
هناك، هم هناك أيضاً، أنا آتٍ
من حيث هم الآخرون. أنا ذاهب أنا آتٍ
وسْطَ قصب السكّر والبنادق
وسط ملح البارود والبنادق
وسط البترول والبنادق
وسط سفن العبيد والبنادق

وسط الفحم والبنادق
وسط الخطب والبنادق
وسط البنادق والبنادق
الآخرون هناك بعيداً.
وأنا في ذهاب وإياب.
وإذا ما سألني هؤلاء العابرون قائلين:
قصَّ علينا قصة حبّك الفتاةَ
التي غازلتك ذات مرة،
أجيب هؤلاء العابرين قائلاً:
تعالوا أنتم أيضاً،
هلمّوا، تعالوا إليَّ
لأني أسمع الفأسَ
تهوي على الحب.

قصيدة حبّ

لا أدري. أجهلُ الأمر،
لا أعرفُ كم أتى مِنَ الوقتِ،
من غير أن نلتقيَ مرّةً أخرى.
لعلّه قرن؟ ربّما.
قد يكونُ أقلَّ قليلاً: تسعة وتسعون عاماً.
أمْ هو شهر؟ ربما. على كلِّ حال
هو زمنٌ كبيرٌ، كبيرٌ، كبير.
أخيراً، سقطَ الخبرُ
كوردةٍ تفتّحت بغتةً،
كزهرة الجرس المرتعشة.
فعلمتُ فوراً
أننا سنلتقي من جديد، وأنّكِ
ستكونين قربي على شكلٍ ملموس واقعيّ كما في الأحلام.
فيا للانفجارِ المكبوت!

ويا لهذا الرعْدِ الأصمّ
الذي يجري في عروقي
ويتفجّرُ فوقُ
تحتَ دمي في
عاصفةٍ ليليّة!
أوَ يكونُ اللقاءُ سريعاً؟ وكيفَ
نسلّم على أنفسنا بطريقةٍ
لا يعرفُ أحدٌ أنها تلك
طريقتُنا الخاصّة بالسلام؟
قد تكونُ احتكاكاً بسيطاً، وماسّاً كهربائيّاً
أو غمزةَ يدٍ، ونظرةً
أو خفقةَ قلبٍ
صارخةً، صاخبةً بصوتٍ صامت.

ثمّ
(وأنتِ تعرفين ذلك منذ الخامسة عشرة)
هذا الرفيفُ من الكلماتِ الأسيرة،
كلماتِ العيونِ الخفيضة
الخاشعةِ
وسْط شهودٍ أعداء.
لكنّ
حُبّاً من طراز "أحبّك"،
و"سيّدي"، و"أريد حقاً،
لكنّ هذا محال"، ... و "لا نستطيع،
فكّر في الأمر على شكلٍ أفضل"...
حُبٌّ من هذا الطراز
هو حبّ الجحيم في الربيع،
حبٌّ مهذّب، وديٌّ، سعيدٌ، مشؤوم.

ثمّ الوداعُ
الشائعُ
وسط عاصفةِ الأصدقاء.
وأراكِ ترْحلين، وأحبّك كما لم أحببْك؛
وأتبعُك بعينيّ،
ومن غيرِ عينين سأظلُّ أراكِ بعيداً،
بعيداً، وسأظلّ
أتبعُك إلى أبعد من ذلك أيضاً،
وقدْ صرتِ ليلاً،
لسعةً، قبلةً، سَهَداً
سُماً نشوةً، تشنُّجاً،
آهةً، دماً، موتاً.
صرتِ
من تلك المادّةِ المعروفةِ
التي نجبُلُ بها نجماً.

الجوع

هذا هو الجوع. حيوانٌ
كلُّه نابٌ وعين.
لا يشبَعُ من مائدة
ولا يخدعُه أو يعلّلُه شيء.
لا يكتفي
بغداء أو عشاء.
وإنما يبشّرُ بالدم دائماً.
يزأرُ كأسد، ويعصرُ كثعبان
ويفكر تفكيرَ شخص.
النموذجُ المعروضُ هنا
صِيْدَ في الهند (ضواحي بومباي).

لكنّه يوجدُ في حالةٍ وحشيّةٍ ما
في مواضعَ أُخَرَ كثيرة.
لا تقتربوا.

الرياح

أنْتَ لا تستطيعُ أنْ تتصوّر
كيفَ كانتِ الرّياحُ تسري الليلةَ الفائتة.
قَدْ رآها الناسُ
وعيونها تقدحُ شرَراً
وتجرّ ذيلاً طويلاً صلْباً.
لم يستطعْ شيءٌ أن يحرِفَها
(لا صلواتٌ ولا دُعاء)
عن كوخٍ، عن قارَب معزولٍ،
عن مَزْرعةٍ،
عن كل هذه الأشياء اللازمةِ
التي تحطّمُها من غيرِ أن تدري.
إلى أنْ جُلبتْ هذا الصباحَ مقيّدةً،
وقد أُخِذَتْ على حينِ غِرّة
لمّا كانت تتسكّعُ مفكّرة
كعشّاق رقيقين
قرْبَ حقلِ أضاليا.
(هي هناك جهةَ اليسار
راقدةٌ في أقفاصها).

آمِلْيا بِلائيث

"يريد الشاعر أن يلمّ بأطياف وطنه كلها، فيعبر عن مشاعره حيال بعض الرسامين الكوبيين طبعاً وفناً. وفي هذه القصيدة يبدي انطباعاته إزاء الرسامة الكوبية آمليا بلائيث 1897 - 1970".

آمِلْيا مثلُ عالمٍ تحتَ بحريّ،
آمليا مثل عالمٍ تحتَ أرضيّ
آمليا تنقلبُ هبّةَ ريحٍ كبيرة، وتبقى.
تبقى في هبّةِ ريحٍ كبيرة،
والرسمُ دوّار.
هاهي آمِلْيا قادمة! فيأتي قطيعٌ
من الثيرانِ الهائجةِ، والجبالِ المقطّعة، والأزهار
الرهيبة التي تتفكّك كيما تُركّبَ مرّةً أخرى.
هيّا بنا إلى البحر! فاعدُدْ خيرَ آلةِ غوصٍ عندك.
آمليا مثل عالمٍ من الملحِ والطحالب،
والرسم دوّار.
هيّا إلى الغابة! فانتعلْ أغلظَ الأحذية،
لأنّ فيها طبقاتٍ من أوراقٍ ميتة، تكسوها طبقاتٌ
من أوراقٍ حيّة.
آمليا مثلُ عالمٍ تحتَ برّيّ
آمليا مثل عالمٍ تحتَ العاصفةِ،
ذي أشجارٍ متشابكةٍ متصارعةٍ،
والرسم دوّار.
هذه الألوانُ تُعمي البصرَ، فلا تنظُرْ إليها.
هذي الألوانُ تزأرُ في الليلِ، فلا تسمعْها.
لكن، عبثاً عبثاً
لسوف تراها وتسمعُها دائماً،
والرسم دوّار.

خوف

يَدْهمُني خوفُ
التفكيرِ في أنّي حي؛
فيا للمَغامرةِ الرهيبة،
ويا للخوف!
في كوني هنا مُحتبساً
والقلبُ خافِق؛
هنا مِنْ غيرِ أن أعرِفَ شيئاً
بينا عيناي مفتّحتان.
هنا كأنّي مُسرْنَمٌ
يبسُطُ يديه كأعمى
يبحثُ عن مَخْرج،
عن شُرطيٍّ، عن بوّاب.
أنا هنا في الحياة وحيدٌ،
وأنا حيّ.



مقطوعات من الشعر الإنكليزي

تأليف: ويلفرد أوين – ريتشارد لوفليس

غروب شمس الشباب

الشاعر: ويلفرد أوين

ألأجل من ماتوا كالقطعان
تقرع أجراس الأحزان؟
وحدها أصوات الطلقات الغاضبة الوحشية
ورشات القذائف الهمجية
تتابع رجفة شفاههم الشقية
يتلون بألم صلواتهم النهائية.
لا ضحك سخرية ولا دموع حزن لهؤلاء الناس.
فلا صلوات تتلى على أرواحهم ولا أجراس:
بل عويل القذائف المجنونة
ترافق أرواحهم كتراتيل المنشدين
وهنالك من بعيد تناديهم أبواق وطن حزين.
لن يحمل فتيان صغار شموع عودتهم منتصرين.
ولكن في أعينهم سيلمع شعاع وداع مقدس حزين.
أكفانهم هناك خيالات فتيات شاحبات الوجه..
ممتقعات الجبين.
ينثرن عليهم بعد طول صبر ورود حب وشوق وحنين.
وكما بعد كل غروب...

يسدل الظلام ستاراً على ليل أسود بهيم.

إلى لوكاستا (مودعاً قبل ذهابه إلى الحرب)

الشاعر: ريتشارد لوفليس

لا تقولي يا حبيبتي إنني
قد قسا مني الفؤاد،
أو جاء يوم قد ضنت فيه الوداد.
لا تنعتيني بالجنون
إذ أترك حبك الطاهر
وصدرك الدافئ الحنون
لا تنعتيني بالجنون.
إذ إلى ساحة الوغى أطير وعلى عدوي أغير
كسهم طائش مجنون لتتخطفني هنالك يد المنون.
فاعلمي يا حبيبتي حينها أنني
قد غشا قلبي حب جديد
وعشقت فوق حبي منازلة عدو عتيد.
وضممت إلى صدري معشوقتي.. سيفي وترسي،
وطربت لقعقعة الحديد!
لا تظني يا غرامي أنني لغرامنا
ذات يوم قد أخون.
فهواك من هوى وطني:
فلولاه لا كان الهوى
ولا كنا نكون.

إلى ألثيا من السجن

الشاعر: ريتشارد لوفليس

عندما توصد في سجني أبواب الحديد
يحلق في سما زنزانتي طيف الحبيب
ويحوم من حولي طليقاً طيف ألثيا

لتحوك لي من شعرها قيداً جديد.
لن تعرف الآلهة مهما عربدت أني
رغم أسري..
عدت حراً من جديد.
عندما أشدو في السجن مثل عصفور كسير
وأصدح بالنشيد مادحاً ملكاً مكين.
لن تعرف الريح مهما زمجرت أني...
رغم أطواق الحديد
عدت حراً من جديد.
احبسوني..
لن تصنع الجدران سجنا للقلوب.
قيدوني..
لن تحبس القضبان فكراً في قيود
إنها روحي.... مهما فعلتم لن تحبسوها في ثقوب.
إنه الإيمان بحريتي...
بعالم حر دون حدود.
❑❑

القصة

المطر

بقلم: آرتورو اوسلار بييتري

ت: مروان حداد

مقدمة:

قلما كتب عن "آرتورو أوسلار بييتري" في العالم العربي، أو ترجم شيء من أعماله إلى اللغة العربية، وربما يعود هذا، في جانب منه على الأقل، إلى عدم دخوله "جنة نوبل" ـ التي رشح لنيلها أكثر من مرة ـ وربما أيضاً لعدم الترويج "الإيديولوجي" له، مثلما حصل ويحصل مع كتاب آخرين، من أمريكا اللاتينية وغيرها، ممن قد لا يرتقي بعضهم إلى قامته الأدبية والفكرية.

ولد "أوسلار بييتري" في العاصمة الفنزويلية كاراكاس في 16/ 5/ 1906. درس العلوم السياسية في الجامعة المركزية، وخلال ذلك بدأ نشاطه الصحفي، فنشر مقالات في عدد من أبرز الصحف الفنزويلية، كما شغف بصورة مبكرة بعلم الجمال وبقراءة أعمال الرمزيين والمجددين والطليعيين من أمثال "أوخينيو دي كاسترو" و"باييه إنكلان" و"روبين داريو" و"باربوس" وغيرهم؛ وتواصل مع الآداب الأوروبية الطليعية، وبخاصة أعمال "فيديريكو غارثيا لوركا"، والواقعيين الروس: أندرييف وغوغول...

نشر بين عامي 1925 ـ 1927 نصوصاً أدبية متنوعة: قصائد، قصص، مسرحيات، ثم حقق حضوراً لافتاً على الساحة الأدبية عندما نشر بحثاً نظرياً هاماً حول "الطليعية"، تجلى من خلاله إدراكه العميق لعملية تطور الشعر المعاصر آنئذٍ في أمريكا اللاتينية، وبخاصة التأثير الفاعل لـ "داريو" و"إيريرا" و"تابلادا" في الأشكال الشعرية الجديدة، وجعل هذا البحث منه الممثل الأكثر حضوراً للطليعة الفنزويلية، وكان مفاجأة لمختلف الحركات الطليعية في بلدان أمريكا اللاتينية. وقد تزامن صعود الطليعية الفنزويلية عام 1928 مع تنامي حركة احتجاج طلابية وشعبية هامة أصدرت بيان ما سمي بـ "جيل الـ 28"، وهو بيان منسوب إلى "أوسلار بييتري" نفسه، حمل توجهاً واضحاً هو "المعارضة المفتوحة" ضد ديكتاتورية "خوان فيثينتيه غوميث"، التي امتدت منذ عام

1908 وحتى وفاته عام 1935، وكان من بين أبرز قادة هذه الحركة "رومولو بيتانكورت"، الذي أصبح فيما بعد أحد أهم سياسي فنزويلا، وأنشأ الحزب الوطني الديمقراطي، ثم وصل إلى رئاسة الجمهورية مـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــرتين
(1945 - 1948 و 1959 - 1964) إلى جانب عدد من أبرز الأسماء في الأدب وفي السياسة، مثل "ميغيل أوتيرو سيلفا" و"بيو تامايو" و"كارلوس إدواردو فرياس" و"خواكين غابالدون ماركيث"، إضافة إلى "آرتورو أوسلار بييتري".

في عام 1928 أيضاً، صدرت أولى مجموعاته القصصية "باراباس وقصص أخرى"، التي كتبت عنها "كارمن دي مورا"، الناقدة الأدبية الإسبانية المرموقة، وأستاذة آداب أمريكا اللاتينية في جامعة إشبيلية بإسبانيا، قبل سنوات قليلة: "هذه المجموعة القصصية وفرت فضاءً هاماً لظهور الطليعية في فنزويلا، وجددت، بصورة جلية، في أدوات التعبير، مع جرأة في استخدام الاستعارة والمجاز كعنصرين يقطعان العلاقة مع الجماليات المستهلكة".

بعد حصوله على الدكتوراه في العلوم السياسية عام 1929، غادر للعمل في سفارة فنزويلا بباريس، وعمل هناك على تطوير أفكاره في مجال علم الجمال وتعميق اهتمامه في تذوق الفنون التشكيلية، كما قرأ بحماس "بريتون" و"إيلورا" و"مورروا" و"موريــاك" و"مارسيل بروست"، فضلاً عن "جيمس جويس" الذي كان لعمله البارز Ulysses تأثيراً هام في قراءة الطليعة، ولأن باريس كانت مركزاً للسوريالية، حيث كانت تتحلق حول الشاعر والناقد الفرنسي "أندريه بريتون" أسماء كبيرة في الأدب والفن، من بينها قادمون من إسبانيا وأمريكا اللاتينية، مثل "رامون غوميث دي لاسيرنا" و"لويس بونويل" و"رافائيل آلبيرتي"؛ لم يفته أن يتردد على المقاهي التي كانت تحفل بلقاءات السورياليين Le Dôme و La Coupole، وهناك التقى بـ "آراغون"، كما التقى بمفكرين أوروبيين آخرين كانوا يمثلون الاتجاهات الأدبية الجديدة مثل "روبير دينو" و"جان كوكتو" وبخاصة الإيطالي "ماسيمو بونتيمبيلي" (Bontempelli) أول من استخدم في أوروبا تعبير "الواقعية السحرية" في الأدب، وهو التعبير الذي جاء من مجال الفنون التشكيلية عبر كتاب "الواقعية السحرية، ما بعد التعبيرية" للباحث الألماني "فرانتس رو" (Roh).

كما التقى "أوسلار بييتري" هناك مع شخصيتين أدبيتين هامتين، وهو لقاء سرعان ما تحول إلى صداقة عميقة كان لها دور محفز ومؤثر في مساره الفكري والجمالي، هما الغواتيمالي "ميغيل آنخيل آستورياس" والكوبي "آليخاندرو كاربينتيير". كان الثلاثة يتبادلون قراءة نصوصهم

خلال عملهم، ويتناقشون في مسائل التعبير والمنهج، ويجمعهم الوعي الإبداعي التجديدي نفسه، والمثال الجمالي نفسه، والنبل نفسه الذي استمر عليه الثلاثة حتى آخر أيامهم.

كتب عام 1930، خلال إقامته في باريس، عمله الروائي الأول، والأكثر أهمية: "الرماح المدماة"، الذي نشر في العالم التالي، 1931، وتناول فيه موضوع حرب التحرر من الاستعمار الإسباني، التي قادها الزعيم السياسي الفنزويلي "سيمون بوليفار" (1873 - 1830)، وما يزال هذا العمل، حتى اليوم، وبعد مرور كل هذه السنين، يحظى باهتمام خاص من المترجمين إلى الكثير من اللغات، ويعاد إصداره دون انقطاع داخل بلده وخارجها.

بعد عودته إلى فنزويلا، عام 1934، عمل أستاذاً للاقتصاد السياسي في كلية الحقوق في الجامعة المركزية، كما انخرط بصورة نشطة في الحياة الثقافية للبلاد، وشارك في تأسيس عدد من المجلات الأدبية والفكرية، ورأس تحرير بعض منها. وصدرت له عام 1935 مجموعته القصصية الثانية "المطر"، التي فازت بالجائزة الأولى في مسابقة أجرتها مجلة Elite الأدبية المرموقة، وفي العام التالي صدرت له مجموعة قصصية أخرى بعنوان "الشرك".

عام 1938 أصبح وزيراً للتربية، وعمل على تحديث الشأن التعليمي، وقام بإنجاز واحد من القوانين الأكثر تقدماً في هذا المجال، ثم تنقل في عدد من المناصب، كما اختير عضواً في أكاديمية العلوم السياسية، ثم عضواً في أكاديميتي اللغة والتاريخ، قبل أن يصبح ممثلاً لفنزويلا لدى منظمة اليونسكو، ثم عضواً في المجلس التنفيذي لهذه المنظمة، ونائباً لرئيسها لمنطقة أمريكا اللاتينية والكاريبي. أما في الشأن الأهم، وأعني الشأن الإبداعي، فقد نشر ثلاث مجموعات قصصية أخرى، هي "ثلاثون رجلاً وظلالهم"، و"خطوات وعابرون"، و"الرابحون". وفي مجال الرواية أصدر "الطريق الذهبي، و"صورة في الجغرافيا" و"محطة الأقنعة"؛ وهاتان الروايتان الأخيرتان هما جزءان من ثلاثية بعنوان "متاهة الحظ"، كان قد صممها، وفقاً لتعبيره، كـ "مشروع لتصفح الأحداث التاريخية لفنزويلا منذ ديكتاتورية غوميث، وإعادة بناء الديمقراطية من بين أنقاض الديكتاتورية، والتحول الذي عاشه المجتمع الفنزويلي بسبب الصناعة البترولية وعدم استقرار الحياة السياسية للبلاد، التي كانت تتأرجح بين النجاحات والإخفاقات، والمحاولات الديمقراطية المدعية". ثم وبدلاً من إنجاز جزئها الثالث، تحول إلى موضوع الـ Caudillo الأمريكي (وهي كلمة إسبانية تعني الزعيم القائد الفرد، والذي هو أيضاً ديكتاتور)، فكتب روايته الهامة "المهنة الجنائزية"، في عودة تاريخية إلى أيام ديكتاتورية "ثيبريانو

كاسترو" (1899 - 1908) و"فيثينتيه غوميث"، ضمن النوعية الروائية التي بدأت في أمريكا اللاتينية منذ القرن التاسع عشر مع أعمال مثل "المجزرة" لـ "إيستيبان إيتشيبيريا" و"الفصيح" لـ "سارميينتو" و"آماليا" لـ "خوسيه مارمول"، ثم انتقلت في القرن العشرين إلى صيغة جديدة، هي الرواية السياسية الساخرة، مع رواية "الطاغية" للكاتب الإسباني "بايّيه إنكلان"، وكانت هي القالب لسلسلة طويلة من الروايات: "السيد الرئيس" لـ "أستورياس" و "اختطاف الجنرال" لـ "ديمتريو آغيليرا مالتا" و"أنا الأعلى" لـ "رواباستوس" و"خريف البطريرك" لـ "غابرييل غارثيا ماركيث"، على سبيل إيراد بعض الأمثلة. وكانت آخر روايتين له هما "جزيرة روبينسون" و"زيارة في الزمن".

نشر بعض الأعمال المسرحية القليلة ومجموعتين شعريتين، وفي مجال البحث نشر الكثير من الدراسات والمقالات في الأدب والفكر والاقتصاد والسياسة، إضافة إلى عشرات الكتب في المجالات المذكورة، من بينها "آداب ورجال فنزويلا"، و"فنزويلا، بلد في حالة تحول"، و"وسائل من أجل بناء فنزويلا"، و"حول العمل والتخريب في فنزويلا".

حصل على العديد من الجوائز الهامة، من بينها جائزة "آريستيديس روخاس" في فنزويلا، وجائزة "ميغيل دي ثيرفانتيس" الإسبانية في مجال الصحافة، وجائزة "أمير أستورياس" الإسبانية للآداب، التي جاء في حيثيات منحها له أنه "مبتكر الرواية التاريخية الحديثة الإسبانو - أمريكية"، وجائزة "رومولو غاييغوس" التي أحدثت في فنزويلا من قبل رئيسها "راؤول ليوني" عام 1964 باسم ذلك الكاتب والسياسي البارز "بهدف تقدير وتكريم أعمال الروائيين البارزين، وتحفيز الأنشطة الإبداعية للكتاب المتحدثين بالقشتالية"، وكان أوسلار بييتري أول كاتب فنزويلي يحصل على هذه الجائزة الأدبية الهامة، التي منحت لكتاب بارزين آخرين من أمريكا اللاتينية، من بينهم "غابرييل غارثيا ماركيث" و"ماريو فارغاس يوسا" و"كارلوس فوينتيس" والإسباني "خابير ماریاس". (وربما من المفيد الإشارة هنا إلى أن اللغة القشتالية La Lengua Castellana - نسبة إلى منطقة قشتالية في وسط إسبانيا وتقع فيها العاصمة مدريد - هي اللغة التي جرى التعارف عليها بأنها اللغة الإسبانية، إذ إن هناك ثلاث لغات أخرى يتحدث بها الإسبان في ثلاث مناطق رئيسة هي: كاتالونيا، شرقي إسبانيا، والباسك، في الشمال، وغاليثيا، في الشمال الغربي).

رحل "آرتورو أوسلار بييتري"، في الصباح الماطر ليوم 26/ 2/ 2001، عن خمسة وتسعين عاماً، وكتبت عنه صحيفة ABC البارزة، التي تصدر في مدريد، في اليوم التالي لوفاته: "آرتورو أوسلار بييتري،

الذي توفي في منزله بكاراكاس، هو المفكر الفنزويلي الأكثر أهمية في القرن العشرين".

(م.ح)

ضوء القمر يتسلل عبر شقوق باب الكوخ، والريح تهب في حقول الذرة، بطيئة ومتواصلة، كما لو أنها تبشر بقدوم المطر. وفي الظل، تنوس أرجوحة سرير الرجل المسن، مع إيقاع صرير الحبل الذي يربطها إلى العارضة الخشبية الكبيرة، وصفير التنفس القصير المتقطع للمرأة المستلقية على سريرها في زاوية الكوخ.

صوت حفيف أوراق الذرة الجافة وأوراق الأشجار يشتد، باعثاً آمالاً ندية في ذلك الجو الترابي الجاف، صوت كأنه قادم من الأعماق، مثل خفقان ينبض، مثل وجيبٍ قلقٍ ومشتاق.

أصاخت المرأة الأرقة المتعرقة سمعها، فتحت عينيها قليلاً، حاولت أن تخمن ما يحصل، من خلال الشقوق المضيئة، انتظرت للحظات، ثم نظرت إلى الأرجوحة الثقيلة، ونادت بصوت مغتاظ:

ـ خيسوسو!

صمتت قليلاً بانتظار الجواب، ثم همهمت غاضبة:

ـ ينام مثل لوح من خشب، لا نفع يرتجى منه، يعيش وكما لو أنه ميت...

خرج النائم إلى الحياة مع صوت النداء، تمطى وأجاب بصوت منهك:

ـ ماذا جرى، أوسيبيا؟ ما هذه الفضيحة؟ حتى في الليل لا تتركين الناس بحالهم؟!

ـ اسكت، خيسوسو، واسمع.

ـ ماذا؟

ـ إنها تمطر، تمطر، خيسوسو!، وأنت لا تسمع. حتى أنك أصبحت أصم!

نهض العجوز متثاقلاً، ومشى باتجاه الباب، فتحه بحركة عصبية، واستقبل وجهه وجسمه نصف العاري، ضوء القمر الفضي، ووهج الأرض الحارق. كانت النجوم تملأ السماء، مد يداً مفتوحة إلى خارج الباب، ولم يشعر بقدوم قطرة واحدة. أرخى يده، واستند بجسمه إلى إطار الباب.

أرأيت، أيتها العجوز المجنونة، أنت وهذا الوابل من الأمطار الذي تتحدثين عنه؟.. لكن، ليس لي إلا الصبر.

شخصت المرأة بنظرات ثابتة نحو الضوء المنهمر عبر الباب. ودغدغت خدها حبة عرق سريعة. كان البخار الحار يغمر كل شيء.

أغلق خيسوسو الباب، وعاد ليتمدد على أرجوحته، وعاد صرير تأرجحها. أرخى يداً حتى لامست أرض الكوخ.

كانت الأرض جافة مثل جلد خشن، جافة حتى أعماقها، وكما لو أن حمى من العطش تجثم فوقها. كانت تلهث، وتتعذب.

بدأت بعض الغيوم القاتمة تتجمع مثل ظلال أشجار، لكنها سرعان ما تبددت وراء القمم البعيدة، ومضت كالحلم. كان النهار حارقاً. وكان الليل حارقاً يلتهب بأضواء ثابتة ومعدنية.

فوق القمم وفي الوديان الجرداء المتشققة، كان هاجس شبح الماء الجميل يملأ النفوس، الباحثة عن إشارة، المتقصية لخبر.

فوق القمم وفي الوديان، في كل قرية، كانت الكلمات نفسها تدور وتدور:

ـ غنى الـ "كاراو"[1]. ستمطر...

ـ لن تمطر!

كانت عباراتٍ تتردد مثل كلم سر تفصح عن مدى ما في الروح من ضيق:

ـ هبت الريح من الفجوة. ستمطر...

ـ لن تمطر!

أصوات كثيرة ترددت، وكأنها تشحذ قواها، في انتظار لا ينتهي:

ـ صمتت الجنادب. ستمطر...

ـ لن تمطر!

كان الجو مثل كلسٍ مطفأ ومختنق.

ـ إن لم تمطر، خيسوسو، ما الذي سيحصل؟

نظر إليها حيث تستلقي في الظل فوق سريرها، مرهقة قلقة، أدرك نيتها بترداد وتكرار معاناتها، وأراد أن يقول شيئاً، لكن النعاس غلبه، أغمض عينيه واستسلم للنوم.

مع أول أضواء الصباح، خرج خيسوسو، وراح يسير بخطوات بطيئة، والأوراق الجافة تتقصف تحت قدميه الحافيتين. تأمل حقول

---

(1) Carrao **طائر يشبه في شكله وحجمه مالك الحزين، لكن بنيته أكثر متانة وعنقه أقل طولاً، يعيش في المناطق المدارية، وبخاصة في المستنقعات وعلى ضفاف الأنهار، يغرد بصوت قوي يسمع من مسافات بعيدة خلال الليل. ويقال عنه في فنزويلا إنه يغرد، بلا كلل، طلباً للمطر في فصل الصيف؛ وطلباً لإيقاف المطر في فصل الشتاء. ـ المترجم ..**

الذرة، بصفوفها الطويلة الصفراء الجافة، والأشجار القليلة المتفرقة العارية، وبعض شجيرات الصبار في أعلى الرابية. توقف قليلاً وقطف حبات من الفاصولياء التي أتلفها اليباس، ثم تركها تتساقط من بين أصابعه.

مع ارتفاع قرص الشمس، أصبحت ألوان القحط أكثر وضوحاً، لم تكن هناك غيمة واحدة في السماء ذات اللهيب الأزرق. كن خيسوسو يمضي كل يوم، دون هدف، بعد أن قضى الجفاف على كل الزرع؛ مجتازاً الطرق الترابية، جرياً على عادته، من ناحية، ولكي يرتاح من ثرثرة أوسيبيا، المناكفة، من ناحية ثانية.

... ومن أعلى الرابية، لم يكن يبدو غير المساحات الصفراء العطشى، لوديان وتلال جرداء، وبقع كلسية صغيرة تشير إلى اتجاه الطريق. لم يكن هناك أدن مظهر من مظاهر الحياة؛ ريح ساكنة، وضوء لاهب. بدا كل شيء وكأنه بانتظار حريق.

كان خيسوسو يمشي متمهلاً، ثم يتوقف أحياناً، مثل حيوان مروض، وأحياناً أخرى يشرع في الحديث مع نفسه:

ـ أيها الحميد والمبارك! ما الذي سيحصل للناس الفقراء مع هذا الجفاف. ليس من قطرة ماء واحدة هذا العام. كان العام المنصرم غزير الأمطار، هطل أكثر مما كان متوقعاً، فاض النهر، وغمر الحقول، ووصل إلى مستوى الجسر... أليس من مخرج.. إما أن تمطر وتمطر... أو أنها لا تمطر على الإطلاق...

وانتقل من هذا الـ "مونولوج" إلى الصمت الكامل، والمشية الكسول.

كان مطرقاً ببصره، عندما أحس بوجوده شيء ما في عمق الطريق، ورفع نظره. رأى جسم طفل ضئيل الحجم، يبدو من ظهره، جالساً القرفصاء وهو ينظر نحو الأرض دون أية حركة.

تقدم خيسوسو منه دون أن يحدث أي صوت، ودون أن يدع الطفل ينتبه إليه، ثم اقترب منه كثيراً بحيث يستطيع أن يتبين ما الذي كان يفعله. جرى على الأرض خط رفيع متعرج من البول، وترك الطفل، في تلك اللحظة، نملة تسقط فيه من بين أصابعه المتسخة.

ـــ وتحطم السد... وجاء الفيضان... بـرووم... بـروووم.. برووووووم... وهرب الناس... وذهبت أملاك عمه الضفدع البري... ثم قطيع عمتك الخشبة... وكل القطع الخشبية الضخمة.. ثاااس.. بروم... والآن تذهب العمة النملة مع مجرى المياه.

أحس الطفل بحركة ما، استدار فجأة، نظر برعب إلى الوجه الخشن لهذا الرجل، واستولى عليه مزيج من الغضب والخجل.

كان نحيفاً، رقيقاً، أطرافه طويلة ومنتظمة؛ صدره ضيق، يرتدي قميصاً بنياً، بشرته ذات لون برونزي متسخ؛ وجهه ذكي، عيناه تلتمعان، أنفه مرتعش، فمه أنثوي. يضع قبعة قديمة من اللباد، طواها فوق أذنيه بطريقة بدا معها مثل جرذ قلق ومتحفز.

انتهى خيسوسو من تفحصه بصمت، وابتسم.

ـ من أين أتيت أيها الفتى؟

ـ من هناك...

ـ من أين؟

ـ من هناك...

وأشار بيده بحركة مبهمة.

ـ وماذا جئت تفعل؟

ـ أتمشى.

كان جوابه ذا نبرة مرتفعة وواثقة مما أثار استغراب الرجل.

ـ ما اسمك؟

ـ مثلما سجله الكاهن.

قطب خيسوسو جبينه، ممتعضاً من هذا السلوك العنيد والسلبي.

ـ لا تكن قليل الأدب، قال العجوز، ثم لطف من لهجته وتابع بصورة ودودة: ـ لماذا لا تجيب؟

ـ لماذا تسأل؟ ـ رد ببساطة واضحة.

ـ أنت تخفي شيئاً. لربما أنك قد فررت من المنزل.

ـ لا، أيها السيد،

ثم راح يسأله دون فضول، بطريقة رتيبة، وكأنه يشارك في لعبة.

ـ أو أنك ارتكبت فعلة شنيعة.

ـ لا، أيها السيد.

ـ وقذفوا بك خارجاً بسبب سلوكك.

ـ لا، أيها السيد.

حك خيسوسو رأسه، وأضاف بشيء من السخرية:

ـ أو أنهم أرادوا أكل قدميك، فهربت؟ أيها المتشرد الصغير؟

لم يجب الفتى؛ وقف يهز ذراعيه وجذعه، وهو يطقطق برأس لسانه مع سقف حلقه.

ـ وإلى أين ستذهب الآن؟

ـ ليس إلى أي مكان.

ـ وما هذا الذي تفعله؟

ـ ما تراه.

ـ وقاحة!

لم يجد خيسوسو شيئاً آخر يقولـه؛ بقيا صامتين وجهاً لوجه، دون أن ينظر أحدهما في عيني الآخر.

بعد قليل، وقد أحس الرجل بأن الصمت قد ضايقه، لم يجد وسيلة للخروج منه سوى أن يمشي مقلداً خطوات حيوان غريب ضخم وأبله، محاولاً مداعبة هذا الطفل.

ـ أتأتي معي؟ ـ سأله خيسوسو ببساطة.

وبصمت كامل، امتثل الطفل وتبعه.

لدى وصولهما إلى باب الكوخ، كانت أوسيبيا قد شرعت بإشعال النار، وراحت تنفخ بقوة فوق كومة من الأخشاب والورق الأصفر.

ـ أو سيبيا، انظري، انظري من الذي جاء.

ـ هه، همهمت دون أن تلتفت، وتابعت النفخ.

أمسك خيسوسو بالطفل وأخذه فأوقفه أمامها، وهو يضع يديه الخشنتين فوق كتفيه الناحلتين:

ـ انظري!

التفتت بغيظ، ونظرت بصعوب بعينين أغرقهما الدخان بالدموع.

ـ آه؟

ثم طفح تعبيرها، شيئاً فشيئاً، بفيض من العذوبة.

ـ أوف! من هذا؟

ابتسم الطفل، وأجابته هي أيضاً بابتسامة.

ـ من أنت؟

ـ لا تضيعي وقتك بسؤاله، فهذا القليل الأديب لا يجيب.

جلست لبرهة تنظر إليه، وهي تبتسم لـه، ثم نهضت، واتجهت على مهل إلى ركن في الكوخ، بحثت في كيس قماشي أحمر، وأخرجت منه قطعة حلوى، صفراء شاحبة وقديمة، وقدمتها للطفل. وبينما كان هذا يمضغها بصعوبة، عادت تتأمله، وتتأمل زوجها، بشيء من الدهشة. بدا عليها وكأنها تبحث بصعوبة عن خيط رفيع وضائع في الذاكرة.

ـ خيسوسو، هل تذكر كاثيكيه؟ المسكين.

ومرت في ذاكرتيهما صورة الكلب العجوز. وعاد إليهما شعور عميق بالإشفاق.

ـ كا... ثي... كيه... ـ قال العجوز، وكأنه يتعلم التهجئة.

التفت الطفل إليه بنظرة عميقة وصافية.

نظر إلى زوجته، وضحك الاثنان.

بدا اليوم مختلفاً، واستثنائياً، مع صورة الفتى التي بدأت تتموضع ضمن هذا الإطار العائلي الصغير. كان في لون بشرته ما يثري سمرة الأرض، وفي ظل عينيه الطازج ما يبعث الكثير من الحياة والحرارة.

أخذت الأمور، شيئاً فشيئاً، تنتظم، ويتعود المكان وجوده، أصبحت يده تستطيع المرور بسهولة فوق خشب الطاولة الصقيل، وتبينت قدمه الارتفاع الطفيف لعتبة الكوخ، وتآلف جسمه مع المقعد الجلدي، وتواءمت حركات الجميع مع مساحة المكان الذي يضمهم.

كان خيسوسو، الفرح والمتوتر، قد خرج إلى الحقول المتشققة، وتشاغلت أو سيبيا بما يساعدها على تجاوز الشعور بالوحدة أمام هذا الإنسان الجديد.

وضعت قدراً على النار، وراحت تتحرك من مكان إلى آخر ساعية إلى إعداد شيء للطعام وهي تختلس النظر إلى الطفل، فتراه هادئاً، ساكناً، يضع يديه بين رجليه، مطرقاً رأسه وهو ينظر إلى قدميه اللتين كانتا توقعان بضربات خفيفة على الأرض. وبدأ يصلها صوت صفير رقيق.

سلته بعد لحظات دون أن تستدير إليه:

ـ من هذا الجدجد الذي يصفر؟

ظنت أنه لم يسمعها، لأنها لم تتلق جواباً، ما عدا استمرار الصفير، الذي يشبه تغريد الطيور، وقد أصبح أكثر فرحاً.

ـ كاثيكيه! ـ نادته بشيء من الحياء ـ كاثيكيه!

أحدث لديها سماع الـ آه! من الطفل كثيراً من البهجة.

ـ هل أعجبك الاسم؟

صمتت قليلاً، وأضافت:

ـ أنا اسمي أوسيبيا.

ثم ابتسمت، وسألته:

ـ كيف تحب أن تختار الأسماء؟

ـ أنت التي اخترت لي اسمي.

ـ صحيح.

أرادت أن تسأله عما إذا كان يشعر بالارتياح، غير أن ما راكمته حياة الوحدة القاسية في مشاعرها جعل التعبير عما تريده عسيراً، بل ومؤلماً.

عادت إلى الصمت، وتشاغلت بصورة آلية عما بدأ يدفعها إلى الرغبة بالبوح.

وعاد الطفل إلى متابعة صفيره.

كان الضوء يتزايد، فيزيد من الشعور بثقل الصمت. ودّت لو أنها تتحدث، دون انقطاع، عن كل ما كان يدور في رأسها، أو أن تهرب إلى العزلة كي ترتاح من جديد مع نفسها. تحملت كبح ذلك الدوار الداخلي حتى الحدود التي بدأت تعذبها، وفوجئت بأنها قد عادت لتتحدث، وشعرت بأن من كان يتحدث لم تكن هي، بل كان شيئاً يتدفق مثل دم من شريان متفجر:

ـ لم أعد قادرة على الاستمرار في تحمل خيسوسو..

مرت عبر كلماتها صورة هذا الرجل الغامض، الصامت، الجاف. بدا لها أن الفتى قال: "مثل البوم" وضحكت بتشف، ولم تعرف أن ما سمعته لم يكن سوى صدى لكلماتها.

ـ لا أدري كيف تحملته طوال هذه الحياة. كان دائماً سيئاً وكذاباً. ولا يهتم بي...

كان المذاق المر للحياة القاسية هو الذي يطغى على حديثها عن زوجها، محملة إياه كل الأخطاء، التي لم تعد تستطيع قبولها.

ـ حتى العمل في الحقل لم يعرفه منذ سنين. الآخرون يعملون لتحسين حياتهم، أما نحن فمن سيئ إلى أسوأ. والآن. هذه السنة، كاثيكيه...

توقفت لتأخذ نفساً عميقاً، ثم تابعت بعزيمة وبصوت أقوى، كما لو أنها أرادت أن تسمع صوتها إلى ما هو أبعد من ذلك المكان:

ـ ... لم يأت الماء. بقي الشتاء قاحلاً، واحترق كل شيء. لم تسقط قطرة واحدة!

أثار الصوت الحار في الجو الحارق مزيداً من التشوق الطاغي لشيء من البرودة، ومزيداً من الضيق من هذا العطش. كان التماع الرابية المحروقة، وتراكم الأوراق الجافة، وجفاف الأرض المتشققة، أكثر فداحة من أية هموم أخرى.

صمتت قليلاً، ثم أنهت حديثها، بصوت متألم:

ـ كاثيكيه.. خذ هذه الصفيحة وانزل إلى المضيق بحثاً عن بعض الماء.

***

كان ينظر إلى أوسيبيا، المنشغلة بتحضير الغذاء، وهو يشعر بسعادة عميقة، وكأن هناك إعداداً لاحتفال ديني استثنائي، ارتدت كل الأمور

المعتادة حلة العيد، فبدت أكثر جمالاً، وكأنها أخذت تتعرف على الحياة للمرة الأولى.

ـ هل أمامنا وجبة جيدة، أو سيبيا؟

وجاء الجواب أيضاً غير معتاد مثل السؤال:

ـ إنها جيدة، أيها العجوز.

كان الطفل قد خرج، لكن حضوره كان ماثلاً معهما بصورة مؤثرة وغير واعية.

أثارت صورة الوجه الصغير، اليقظ، خواطر كثيرة جديدة، راحا يتأملان بحنان بعض الأغراض التي لم يسبق لهما أن أعطياها أية أهمية: أحذية لطيفة من القنب، أحصنة صغيرة من الخشب، عربات صغيرة ذات دواليب من الليمون، أشكال متنوعة من الزجاج الملون.

وحدتهما البهجة المتبادلة والصامتة، وأضفت عليهما جمالاً متجدداً. وبدا لكل منهما وكأنه قد بدأ يتعرف على ذاته.. ويبني أحلاماً لحياتهما المشتركة القادمة. كانا جميلين، وكذلك كان اسماهما اللذان راحا يستمتعان بترددهما:

ـ خيسوسو...

ـ أوسيبيا...

لم يعد الزمن انتظاراً يائساً، أصبح شيئاً ممتعاً، متدفقاً كالنبع. عندما جهزت مائدة الطعام، نهض الرجل، عبر الباب، ووجد الطفل جالساً على الأرض، يلعب مع "ثيرباتانا"[1]، ناداه:

ـ كاثيكيه، تعال إلى الطعام!

لم يسمعه الطفل، كان شارداً يتأمل الحشرة الخضراء الصغيرة، وعيناه شبه ملتصقتين بالأرض، فيراها وقد كبرت وأصبحت في مثل حجمه، أو كحيوان غريب ومخيف. كانت الـ "ثيرباتانا" تدور في مكانها، وصوت الفتى يترنم بصورة متواصلة:

ثيرباتانا... ثيرباتانيتا...

ما مساحة حديقتك؟...

باعدت الحشرة ما بين رجليها الأماميتين بطريقة موزونة، وكأنها تقيس المدى أمامها. واستمرت ترنيمة الطفل مترافقة مع حركة الـ

---

(1) Cerbatana تسمية عامية لحشرة اسمها العلمي blepharopsis mendica تشبه الجرادة من حيث شكلها، وكذلك من حيث إتلافها للزرع. يبلغ طولها نحو 7 سم، خضراء اللون، رأسها بارز، يقظ، رجلاها الأماميتان مزودتان بأشواك قوية. تقتات أيضاً بـ "المفصليات" الصغيرة من الحشرات، ولا توفر في ذلك صغارها هي. ـ المترجم ـ .

"ثيرباتانا"، التي كانت تفاجئه باستمرار بشيء لا يتوقعه، راسماً لها في مخيلته ما يصعب إدراكه.

ـ كاثيكيه، تعال إلى الطعام.

استدار بوجهه، وقد بدا عليه التعب، وكأنه عائد للتو من رحلة طويلة. مشى وراء الرجل، ودخلا إلى الكوخ، الذي كان عابقاً بالدخان. كانت أوسيبيا تقوم بوضع طعام الغداء في صحون قديمة من التوتياء المطلي بالقصدير، بينما احتل خبز الذرة الأبيض، البارد والخشن، مكاناً بارزاً وسط الطاولة.

***

عاد خيسوسو إلى الكوخ بعد الغداء بقليل، خلافاً لعادته اليومية في البقاء معظم النهار متجولاً بين الجرود والمزارع، ليعود من ثم، فيكرر تصرفاته المعتادة، ويردد عباراته المألوفة، ثم يتوجه للاسترخاء في ركنه الدائم. لكن هذه العودة غير المألوفة، كانت بمثابة تغير مفاجئ في حياته، إذ دخل، بشيء من الإحساس بالذنب، مدركاً في الوقت نفسه، أو أوسيبيا لابد وأن تغمرها المفاجأة. ودون أن ينظر في وجهها، اتجه إلى أرجوحته واستلقى عليها. ووصله صوتها، من غير أن يفاجأ، وكأنها تستجوبه:

ـ آها! يبدو أن الكسل يتزايد ـ ثم بحثت عن عذر ـ وما الذي سنفعله مع هذه التلال المحترقة؟

وتابع صوت أوسيبيا بعد لحظات، بطريقة أكثر وداً:

ـ ما هذا الجفاف! متى ستأتي الأمطار!، الأمطار الغزيرة المستمرة، أيها الرب المقدس!

ـ الحر شديد والسماء خالية من أية غيوم، لا تبدو بوادر أمطار قادمة، من أية جهة من الجهات.

ـ لو أنها تمطر!، فتغير في حياة هذه الأراضي.

ـ صحيح. لا شك أنها ستغير.

ـ وسيزيد الدخل، فهناك مزارع كثيرة قد أتلفها الجفاف.

ـ أجل، سيزيد.

ـ هطول غزير واحدة، وسترتوي كل هذه المساحات.

ـ وبهذا الدخل سنتمكن من شراء بعض الحمير، التي نحتاجها كثيراً. وبعض قمصان النوم لك، أوسبيبا.

تدفق الحنان في وجهي العجوزين وتهللا بابتسامة فرحة.

ـ ولك، خيسوسو، لحاف من النوع الجيد.

وأضاف الاثنان معاص، بما يشبه أداء الكورس:

ـ ولكاثيكيه؟
ـ نأخذه إلى القرية كي يختار ما يحب.
انحسر الضوء الذي كان يأتي من الباب، بصورة غير معتادة، إذ لم يكن قد مضى بعد وقت طويل على انتصاف النهار. وبدأت تدخل نسمات خفيفة مشبعة بالرطوبة، لطفت من حرارة الجو داخل الكوخ.
لم يتحدثا كثيراً، كانت بينهما مجرد كلمات قليلة بين الحين والآخر، أفصحت عن إحساس بالراحة، وعن روح متجددة، مطمئنة، متعبة لكنها سعيدة.
ـ لقد أظلمت الآن ـ قالت أوسيبيا ـ وهي تنظر إلى اللون الرمادي الذي غمر باب الكوخ.
ـ الآن، أجل ـ وافق خيسوسو وهو شارد الذهن.
ثم أضاف بصورة مفاجئة:
ـ وماذا يفعل كاثيكيه طوال هذا الوقت؟... لابد وأنه يلعب في الحقول مع الحيوانات الصغيرة التي يصادفها، فيعاملها كمخلوقات بشرية، وليس كحيوانات، أو كحشرات صغيرة.
أضاف بعد قليل، وقد مرت في ذهنه صور كثيرة أثارتها كلماته هذه:
ـ ... سأذهب للبحث عنه.
نهض عن أرجوحته متثاقلاً، وتحرك باتجاه الباب. كان لون الرابية الأصفر قد تحول إلى بنفسجي بسبب انعكاس السحب السوداء الكثيفة. وبدأت تهب رياح فوق الأراضي الجافة العطشى.
ـ انظري، أوسيبيا ـ هتف.
ـ وجاءت المرأة إلى العتبة وهي تسأل:
ـ كاثيكيه هناك؟
ـ لا ! انظري إلى السماء السوداء، انظري.
ـ هذا حصل في مرات سابقة ولم تهطل الأمطار.
وقفت متسمرة عند الباب، بينما خرج هو إلى الجرود. جمع كفيه حول فمه وأطلق صرخة طويلة.
ـ كاثيكيه! كاثييييكيه!!!
مضى الصوت مختلطاً مع الريح التي أخذت تعصف، فتقصف وتجرف في اندفاعها بقايا الزرع الأصفر وأوراق الشجر الجافة.
مشى خيسوسو عبر الطريق الأكثر اتساعاً وإشرافاً. ومع أول انعطاف له لمح أوسيبيا بطرف عينه، ووجدها ما تزال تقف فوق العتبة دون أية حركة، ...ثم غابت عن نظره مع ابتعاده عبر المنعطفات.

هبت موجة من صرير آلاف الحشرات المندفعة مع أوراق الشجر المتساقطة، وفرت مجموعات من طيور الحمام البني مذعورة وقد فاجأتها العاصفة....

وبدأ الجو ينبئ باقتراب المطر.

أصبح يسير شبه ذاهل، وبدت له الطرقات أكثر تعرجاً وتعقيداً مما كان يعرفها، وكذلك أكثر إظلاماً وغرابة. كان يسير بصورة آلية، مضطربة، متوقفاً بين حين وآخر ليجد نفسه وكأنه في موقع لا يعرفه.

وشيئاً فشيئاً التبست عليه كل الأمور،... وغرق في عالم رمادي مطبق.

كان يخيل لخيسوسو أحياناً أنه شاهد الفتى الصغير جالساً القرفصاء وسط حقول الذرة الجافة، فيبادر مسرعاً ليناديه: "كاثيكيه"؛ لكن سرعان ما كانت الرياح والظلال القاتمة تغير في المشهد، وتصيغ أشكالاً أخرى لا يمكن التعرف عليها.

أصبحت الغيوم أكثر كثافة وانخفاضاً، وزادت كثيراً من اشتداد العتمة. وعند منتصف سفح الرابية، حيث وصل، بدت له الأشجار العالية وكأنها أعمدة من دخان. لم يعد يصدق عينيه، تحولت الأشكال جميعها إلى ظلال متشابهة، لكن بعض الأصوات التي تحيط به كانت تجعله يتوقف.

ـ كاثيكيه!!

نادى بصوت قلق، ثم أصاخ السمع. بدا له أنه سمع شيئاً يشبه خطواته، لكن لا، إنه غصن جاف تقصف.

ـ كاثيكيه!!

كان غارقاً وسط مزيج من الصرير والأصداء. وتردد في مسامعه وسط كل ذلك الضجيج الذي تلفه الرياح.

- ... ثيرباتانا ... ثيرباتانيتا....

كانت عباراته؛ كان صوته الطفولي؛ ..ليس صدى حصاة تدحرجت، أو أغنية عصفور قادمة من بعيد، ... وليس رجع صدى نداداته وقد عاد متبدداً، ومتلاشياً.

- ... ثيرباتانيتا... ثيرباتانيتا...

اجتاحه ضيق شديد وحاد مع الغموض الرمادي الذي ملأ رأسه، سرعت خطواته بصورة متوترة، بل وجنونية، ودخل بشكل محموم وسط حقول الذرة، ثم راح يجتازها وهو في وضع القرفصاء، ثم على أطرافه الأربعة، ولم يعد يسمع غير صوت أنفاسه، التي طغت على جميع الأصوات.

كان يمضي باحثاً، في حالة من الدوار، والجزع الذي لا يقاوم. أصبح يشعر هو نفسه بالضياع وبالحاجة إلى الاستغاثة.

ـ كاثيكيه!!! كاثيييكيه!!!!

استمر متخبطاً تائهاً، دون أن ينتبه إلى أنه كان قد عاد ليصعد الرابية من جديد. أفقده البحث اليائس غير المجدي، وتسارع الدم في شرايينه، والظلام المطبق، مقدرته على معرفة ذاته وطبيعته؛ ولم يعد يجد في نفسه سوى مجرد حيوان غريب تتقاذفه الطبيعة. لم يكن يرى الرابية التي يعرفها، تشوهت صورتها، وبدت بعيدة يسكنها ضجيج وجلبة غير مفهومين.

الهواء كثيف وصعب الاستنشاق، والعرق يتصبب منه،... وهو مستمر في الجري والصراخ:

ـ كاثيكيه!!!

ترددت أصداء صراخه الأجش وكأنه آتٍ من ألف اتجاه. وكأنه بين الحياة والموت. كان أمراً يتجاوز كل المعقول، خلقته هذه الوحدة القاسية، وهذا العذاب.

كان احتضاراً.

ضاع وجه الطفل مع الظلام الحالك؛ لم يعد بإمكانه التعرف عليه، مثل جميع الأشكال الأخرى، لم يعد يتذكر ملامحه، لم يعد يتذكر شكل ظله.

ـ كاثيكيه!!!

سقطت قطرة باردة كبيرة فوق جبينه المتعرق. سالت فوق خده، وسقطت قطرة أخرى فوق شفتيه المنفرجتين المعفرتين.

ـ كاثيكيه!!!

وسقطت قطرات أخرى باردة فوق صدره، امتزجت بعرقه، وأخرى فوق عينيه القلقتين، فأغشتهما.

ـ كاثيكيه!! كاثيكيه!!! كاثيكيه...

غطت القطرات الباردة كامل جسمه، وألصقت به ثيابه، وسالت فوق أطرافه المترهلة.

انفجر صوت هادر مفاجئ، اختنق معه صوته.

انبعثت رائحة عميقة لجذور الأرض، وللتراب، وللبذور المنتعشة، رائحة المطر!.

لم يعد بإمكانه التعرف حتى على صوته، الذي طوته أصداء متصاعدة للقطرات المتساقطة.

صمت فمه، وبدا كالنائم وهو يمشي متمهلاً، يهدهده صوت المطر، العميق والرحب.

لم يكن يعرف أنه قد اتجه عائداً. توقف يتأمل، وكأنما من خلال الدموع، وعبر خيوط الماء الصافية، وجه أوسيبيا الساكن، الغارق في الظلام مع بصيص من ضوء العتبة.



كاتب وقصة من ألبانيا

بقلم: إسماعيل كاداريه

عبد اللطيف الأرناؤوط

مما لا شك فيه أن الكاتب الألباني (إسماعيل كاداريه) Ismail Kadare كان وجه ألبانيا الذي رآه العالم من خلاله.

فلولاه لم يكن لألبانيا هذا الحضور الماثل في ذاكرة القراء. لقد كانت ألبانيا قبله رقعة أرض على الخريطة، وأصبحت بعده روحاً ونبضاً عالمياً، يعلي قيم الإنسان، ويعكس تطلّع الشعب الألباني إلى العدل والحرية والحياة الكريمة الآمنة.

بفضله عرف العالم روح الشعب الألباني وتراثه وقيمه وأساطيره التي تجسّد عاداته وتقاليده ومُثُله، ومن هذا المنطلق يجب أن نحكم عليه بعيداً من تصرفاته الإنسانية في مواقف الحياة.

ولد إسماعيل كاداريه في مدينة (جير وكاسترا Gjiro kastra) بجنوب ألبانيا عام 1936م، والتحق بعد دراسته الثانوية بكلية الآداب في جامعة "تيرانا"، وتخرج فيها عام 1958م، وحصل على منحة دراسية لمتابعة دراسته في معهد "غوركي" للأدب العالمي، فاطلع على الثقافة الغربية، وبرز اهتمامه بالشعر منذ أن كان في الحادية والعشرين من عمره، وتطلع إلى التغيير، فكان باكورة نتاجه الأدبي روايته الأولى بعنوان (مدينة بلا إعلانات) التي وضع مسودتها في "موسكو"، وحاول نشرها بعد عودته إلى وطنه لكن الرقابة منعت نشر حلقاتها في ظل الحكم الشيوعي..

في هذه القصة الطويلة يبدو "كاداريه" شاباً طامحاً ومتحمساً للتغيير الثوري العنيف الذي رأى فيه النظام إحراجاً له، فبطلاها شابان تتجاوز حماستهما للتغيير الثوري المواقف المعلنة للحزب الشيوعي آنذاك، فهما يرفضان الدين، ويسعيان لتخريب الأيقونات في الكنائس وتمزيق الكتب

المقدسة، ومنع نشر القصة أو الرواية بسبب ما تمثله من إحراج للحزب آنذاك.

في الوقت الذي كانت ألبانيا فيه تخوض معركة مع التحريفية السوفياتية. وبعد ثلاثين عاماً.. حاول "كاداريه" أن يعيد نشرها في الغرب عام 2001م. وبعيداً من قيمتها الفنية، فقد احتفى الغرب بنشرها كعمل أدبي لم يسمح الحزب الشيوعي بنشره.

ثم تحرر "كاداريه" من الأفكار المتطرفة بعد هذه الرواية، كما تحرر من صبغة الأدب التحريفي المباشر. وأفاد من تجربته الأولى في إعداد نفسه لتأليف روائي له قالبه الفني يستلهم روح الشعب الألباني وتطلعاته ضمن إطار الواقعية الاشتراكية.

فبدا في روايته التي حققت له شهرة عالمية بعنوان (جنرال الجيش الميت (Gjenerali I ushtrise se vdekur) عام 1963م أكثر التزاماً بالأسلوب الفني لكتابة الرواية، وأشد التصاقاً بحياة شعبه الواقعية. تتحدث الرواية عن جنرال إيطالي أرسلته حكومته بعد طردها من ألبانيا، برفقة كاهن للبحث عن رفات الجنود الإيطاليين الذين قتلوا في ألبانيا في معارك التحرير. ومع عدم اقتناعه بجدوى مهمته، فقد لاقى مصيره المحتوم، فقتل على يد عجوز ألبانية مناضلة ثأراً لولدها.

هذه الرواية فتحت له أبواب الشهرة العالمية، وترجمت إلى لغات عدة.

وأتاحت للعالم أن يطلع على صورة ألبانيا وبطولات شعبها وأعرافه وتقاليده، ونأى فيها "كاداريه" عن المباشرة، ومنحها نفساً شاعرياً فيه من الحرارة والصدق ما يبعدها من الدعاوة.

بعد هذا النجاح، نشر "كاداريه" رواية قصيرة عنوانها: (الوحش) (shkaba) استفاد فيها من واقعة حصان طروادة أمام أبواب إيليون المقدسة، محاولاً إسقاط الماضي الأسطوري على حاضر بلده في معركة التحرر التي يخوضها. ومع أن "كاداريه" اتخذ لروايته إطاراً من الأساطير العالمية، وأسقط فيها الماضي على الحاضر، فقد آثر بعد ذلك أن ينعطف إلى أساطير بلده ألبانيا وإحيائها في التعبير عن تطلعاته الوطنية، وهي أساطير تعكس روح شعبه وتشدّه إلى متابعة تطلعاته الإنسانية.

ومن هنا انطلق "إسماعيل كاداريه" في رواياته اللاحقة إلى إحياء تراث ألبانيا الأسطوري والإفادة منه في إسقاط ما يريد إسقاطه من أفكار تحررية لبعث العزيمة في نفوس الألبان، الذين تهزهم هذه الأساطير، ويرون فيها حكمة الماضي لبناء الحاضر، وفي عام 1968م أصدر

"كاداريه" روايته (العرس Dasma) واختار لها إطاراً اجتماعياً يهاجم الإقطاعيين والمتنفذين، ويحضّ على تصفيتهم وإنهاء تسلطهم ومظالمهم، وبدا فيها الكاتب ملتزماً بأفكار الحزب في تحليله الماتع لصراع الطبقات.

وفي عام 1970م أصدر "كاداريه" رواية (الحصن Keshtjella) تناول فيها بطولة الشعب الألباني في الدفاع عن حصن حاصره العثمانيون في القرن الخامس عشر، لكن الرواية خضعت لتأويلات شتى لأنها تسمح بأكثر من إسقاط سياسي، فقد صدرت بعد النزاع الإيديولوجي الألباني السوفييتي، واجتياح السوفييت لتشيكو سلوفانيا عام 1968م وفهمها الغرب على أن الرواية تمثل ألبانيا التي تقاوم التحريفية السوفييتية، وأن المواجهة لم تكن بين العثمانيين والألبان، بل كانت بينهما في مواجهة عدد ومشترك هو الاتحاد السوفييتي.

ويعود "إسماعيل كاداريه" بعد ذلك إلى الأساطير الألبانية يسقطها على حاضر وطنه، وقد وجد فيها سبيلاً لكتابة الرواية الفنية بمفهومها المعاصر، وإطاراً لا يقبل التحريف والتأويل، كما لمس فيها استجابة الشعب الألباني لإعادة قراءة هذه الأساطير التي ترسخت في وجدانه، فأصدر في عام 1971 رواية عنوانها: (تاريخ منقوش على الحجر kroniké me gur) تحدّث فيها عن نضال مدينة "جير وكاسترا" خلال الحرب العالمية الثانية، ومقاومتها القوات اليونانية والإيطالية والألمانية بقيادة الحزب الشيوعي، وخلال سيرة بطلها الشاب الذي جمع بين حلمه والواقع، حتى يتم التحرير وتنتقل المدينة إلى عهد جديد. وضمّن الكاتب الرواية مواقف من طفولته ويفاعته في هذه المدينة التي ينتمي إليها.

وفي عام 1973م، حاول "كاداريه" أن يبرز الموضوع ذاته في رواية بعنوان: (خريف مدينة Nentori inje kryoq yteti)

عرض فيها تحرير مدينة "تيرانا" من قوات الاحتلال الألماني، وتماثل موضوعها ونهجها مع روايته السابقة من الاهتمام بها.

ولم تنل روايته اللاحقة نجاحاً يذكر وعنوانها: (الشتاء الكبير Dimri I madhe) التي تناول فيها الخلاف الألباني السوفييتي في عام 1961م، وانضمام ألبانيا إلى المعسكر الصيني "المادي" معتمداً على محاضر الاجتماعات بين الوفدين الألباني والسوفييتي ومذكرات (أنور خوجا Enver Hoxha) لطبيعتها السياسية، وطغيان الفكر السياسي على محتواها، وضعف بنيتها الفنية.

ويعيد "كاداريه" في رواية (فجر آلهة السهوب)

ذكرياته في "موسكو" يوم كان طالباً، يتناول فيها قصة حب بطلها ألباني لفتاة روسية مُسبغاً على هذه العلاقة بُعداً إنسانياً واجتماعياً.

ويعود الكاتب بعد ذلك إلى التاريخ، ويحتفي بكل ما هو ألباني يقدمه كتراث لبلاده، ويرى فيه الأسلوب الأمثل للتعبير عن قيمه وأفكاره.. فنشر في عام 1978م رواية عنوانها: (جسر بثلاث قناطر Ura me tri harqe) استلهم فيها حكاية شعبية ألبانية تعكس معتقداً شعبياً يفرض ضرورة التضحية برأس إنسان أو حيوان يوضع في أساس البناء ليضمن له الاستمرار والخلود، ويدعو شعبه لتقديم التضحيات لبناء مستقبل راسخ.

وأصدر "كاداريه" في عام 1978م رواية عنوانها:

(الباشويات الكبرى Pashalleqet emadha) سلّط فيها الضوء على شخصية "علي باشا" الذي حاول أن يستقل عن السلطة العثمانية مستعيناً بالغرب، لكن العثمانيين دبروا له مؤامرة قطعوا فيها رأسه وأرسلوه إلى الباب العالي.

وفي عام 1979م. أصدر "كاداريه" رواية عنوانها:

(لجنة الاحتفال Komisioni I festés) تناول فيها واقعة تاريخية معروفة في التاريخ الألباني، إذ عمدت السلطة العثمانية إلى تدبير مؤامرة هدفت إلى تصفية خمسمائة عنصر من أعيان الألبان ذوي النزعة التحريرية بدعوتهم إلى احتفال في مدينة (مناستير Manestir) وقضت عليهم، وندّد الكاتب بالروح التآمرية والدموية للحكم العثماني.

ويعود "كاداريه" إلى الرمز والأسطورة الألبانية يُنطقها ويسقط خلالها تطلعاته في رواية عنوانها:

(مَنْ أعاد دورنتين Kush esolli doruntinen) عام 1979م وتعتمد الرواية على أسطورة ألبانية شعبية متداولة، يبعث فيها الأخ حياً من موته ليدافع عن أخته المختطفة، إذ يغدو بعث الأخ بعثاً للشعب الألباني المستسلم لمصيره كالموتى، ونالت الرواية شهرة لما فيها من فرص متعددة لقراءة رموزها الأسطورية. وفي رواية عنوانها (موظف قصر الأحلام hlepunesii pallati I éndrrave) التي صدرت عام 1981م، يعود الكاتب إلى التاريخ العثماني يستلهم منه أبرز الحوادث، ويسقط خلالها نقداً للنظام الاستبدادي فيرصد كل حلم قد يتحول إلى واقع يهدده، فيجهضه قبل أن يجد سبيله إلى التحقيق.

وأصدر "إسماعيل كاداريه" مجموعات قصص طويلة أو روايات قصيرة... أهمها:

- برودة الأعصاب 1980م Gjakftoftesia

– نيسان المكسور prilli I thyer تناول فيها تقاليد الثأر لدى الألبان.

وينعطف "كاداريه" نحو الرواية الإيديولوجية.. فيصدر راوية عنوانها: (حفلة موسيقية في نهاية الشتاء Koncert me fund té dimrit)

تناول فيها وجهة نظر الحزب من الخلاف المتفاقم بين ألبانيا والصين. وكذلك رواية (الملف هـ Dosja H) انتقد فيها فترة حكم الملك "أحمد زوغو" بالسخرية خلال متابعة بطليها الباحثين الغربيين اللذين يزوران ألبانيا للإطلاع على تراثها الشعبي، لكنهما يخضعان لمراقبة السلطات ومضايقتها، مما يعكس عزلة ألبانيا عن العالم وتقوقعها بعيداً من الانفتاح والتواصل.

وفي عام 1990م غادر "إسماعيل كاداريه" بلده ألبانيا إلى باريس. ونشر رواية عنوانها: (الهرم Piramida) عام 1992م جسّد فيها القطيعة التي تمت بينه وبين الحزب الشيوعي، واستعار واقعة رفض الفرعون المصري "كيوبس" دفنه في هرم كأسلافه، ليرمز خلالها إلى رغبة "أنور خوجا" زعيم ألبانيا الشيوعي، أن يدفن في هرم ضخم في قلب العاصمة "تيرانا"، وساعد على انتشار الرواية المفارقة بالمطالبة بنقل رفات "خوجا" من هذا المبنى وتحويله إلى مركز للموسيقا الغربية التي لم يكن "خوجا" يحب سماعها في حياته.

وأصدر "كاداريه" في عام 2003م رواية عنوانها:

(الظل Hie) تناول فيها الصراع الصامت على السلطة بعد وفاة "خوجا" وقد كتبها سراً في فترة حكمه، وسرّبها إلى دار نشر فرنسية، وفيها يصور عزل ألبانيا في ظل حكم "أنور خوجا" في سنواته الأخيرة، ويعقد مقارنات بين واقع ألبانيا في القرون الوسطى والتقدم الذي شهده العالم الغربي، وكأنه يقطع كل صلة له بالنظام الاشتراكي خلال صورة البطل الذي يمثله، ويظهر نفسه وكأنه ضحية للنظام الاشتراكي.

وإننا نلاحظ خلال قصصه ورواياته أن الغرب الذي عزّز شهرة "إسماعيل كاداريه" كان يتابع نتاجه باهتمام وينقل إبداعه المنسجم مع مصلحته. لكن هذه الشهرة الواسعة لم تأت من فراغ، فقد كان الغرب يعلم بتميزه الإبداعي وموهبته الروائية المتميزة فنياً، وهو يعرف أن ما يقدمه للقراء ينقل إبداعاً متميزاً جديراً بالقراءة، ويسلط الضوء على الأدب الشعبي الفني بتراثه الأسطوري، ويُسقطه على الواقع، ويعنى بالشعر الشعبي الذي يدوّن سيرة شعب بأصالة، وينقلها إلى العالم بإبداع،

ويسعى إلى تحديثها وتخليصها من عناصرها الميثولوجية ويسقطها على الواقع المعاصر..

ومن هذا المنطلق يجب أن نحكم على عظمة أدب "إسماعيل كاداريه" بعيداً من مواقفه السياسية وتحولاته، فالسياسة تتبدل والإنسان يتغيّر.. فقد أهدى "كاداريه" العالم صورة ألبانيا التي ستظل تقترن به، فهو ابنها وهي أمه ومن ثديها رضع وأعطى.

* * *



الموسيقا على التلة

بقلم: ساكي

ت: توفيق الأسدي

تناولت سيلفيا سلتون وجبة الفطور في غرفة الصباح في "ييسيني" بإحساس مبهج بالنصر المطلق، يشبه شعور آيرونسايد الحماسي في صباح يوم من أيام مباريات الملاكمة في مدينة وورشستر. لم يكن مزاجها من النوع المشاكس، ولكنها تنتمي إلى تلك الفئة الناجحة من المقاتلين الذين تدفعهم الظروف لأن يكونوا مشاكسين. لقد أراد القدر أن تكون حياتها مشغولة بسلسلة من النزاعات الصغيرة، وفي العادة حين تكون الأرجحية ضدها، وعموماً كانت تنجح في الخروج منتصرة.

وكانت تحس بأنها قد وصلت بأقسى نزاعاتها وأهمها إلى نتيجة ناجحة. فقد كان زواجها من مورتيمر سلتون، "مورتيمر الميت" كما كان أعداؤه الأكثر حميمية يسمونه، رغم العداء الصقيعي لأسرته، ورغم لا مبالاته الصادقة تجاه النساء، إنجازاً احتاج إلى بعض التصميم والمهارة. والبارحة، كانت قد وصلت بنصرها إلى مرحلة ختامية بل انتزعت زوجها من المدينة وما يتبع لها من مصحات المعالجة بالمياه، وجعلته "يستقر" كما أفادت بلغتها الخاصة ضمن هذه العزبة البعيدة المطوقة بالغابات التي كانت منزله الريفي.

كانت أمه قد قالت بلهجة انتقادية: "لن تستطيعي قط أن تجعلي مورتيمر يذهب إلى هناك، ولكن لو أنه ذهب مرة إلى هناك، فسوف يبقى. إن ييسيني ترمي بسحرها عليه كما المدينة. ويمكن للمرء أن يفهم ما الذي يشهده إلى المدينة.." ثم هزت العجوز المهيبة كتفيها.

كان يطغى على بيسيني جو بري كئيب وحشي تقريباً ليس من المحتمل أن يعجب من تربى في المدينة، ولم تكن سيلفيا، على الرغم من اسمها1، معتادة على أية غابات تزيد على ما في كنسينغتون كثيرة الشجر. كانت ترى الريف كشيء ممتاز وصحي بأسلوبه الخاص، ومن الممكن أن يصبح مزعجاً إذا بالغت في تشجيعه. كان انعدام الثقة في حياة المدينة شيئاً جديداً عليها، أوجده زواجها من مورتيمر، وكانت تراقب بعين الرضا الاضمحلال التدريجي لما كانت تسميه "نظرة شارع جرمين" في عينيه حين راحت غابات ونباتات الخلنج في بيسيني تخيم عليهما الليلة الماضية. لقد هيمنت قوة إرادتها واستراتيجيتها. سيبقى مورتيمر هنا.

عبر نوافذ غرفة الصباح كان ممكناً مشاهدة منحدر مثلث من المروج، يمكن للمتساهل أن يسميه مرجة منزلية، وما وراء سياجها الخفيض المؤلف من شجيرات الفوشيا المهملة كان منحدر أعمق من نباتات الخلنج والسرخس يهبط إلى وديان ضيقة كهفية تغطيها أشجار السنديان والطقسوس. في وحشيتها البرية المكشوفة كان هناك رابط خفي يربط متعة الحياة برعب الأشياء غير المرئية. ابتسمت سيلفيا برضا عن النفس وهي تحدق إلى المنظر الطبيعي بنظرة إعجاب فنية، ثم ارتعدت فجأة.

قالت لمورتيمر الذي انضم إليها: "المكان هنا شديد التوحش، حتى إن المرء يكاد يعتقد أن عبادة "بان"2 لم تنقرض في هذا المكان.

قال مورتيمر: "لم تنقرض عبادة بان قط. كانت هناك آلهة أخرى أكثر جدة تجذب إليها عابديه بين الحين والآخر، ولكنه إله الطبيعة الذي على الجميع العودة إليه في النهاية؛ كان يسمى بـ (أبي الآلهة)، ولكن معظم أولاده ولدوا ميتين".

كانت سيلفيا متدينة بطريقة صادقة وتعبدية على نحو غامض، ولم تكن تحب سماع أن يقال عن معتقداتها إنها مجرد زوائد لاحقة، ولكن كان هناك على الأقل شيء جديد ومفعم بالأمل في أن تسمع "مورتيمر الميت" يتحدث بكل تلك الحيوية والقناعة عن أي موضوع.

سألته غير مصدقة: "أنت لا تؤمن حقاً ببان، أليس كذلك؟"

---

[1] سيلفيا Sylvia الاسم قريب من كلمة Silvan الإنكليزية التي تعني الأجمة أو ربة الآجام. (المترجم).

[2] بان: إله الغابات والمراعي والرعاة عند الإغريق. (المترجم).

قال مورتيمر بهدوء: "أنا أحمق في كثير من الأمور، ولكني لست أحمق إلى حد لا أؤمن فيه ببان وأنا هنا. وإن كنت تتمتعين بالحكمة فلا تكفري به على نحو شديد التباهي خلال وجودك في موطنه".

ولم يحدث إلا بعد أسبوع من ذلك، وبعد أن كانت سيلفيا قد عرفت كل مفاتن مشاوير الغابة من حول ييسيني، أن تجرأت وقامت بجولة تفتيشية لأبنية العزبة. كان فناء المزرعة يوحي لها بمشهد من الجلبة المرحة، بوجود مِمْخَضَات اللبن ومِدْرَسَات القمح اليدوية وعاملات الملبنة المبتسمات، وأزواج من الجياد تشرب وقد غرقت حتى ركبها في برك ماء مليئة بالبط. ولكنها حين تجولت بين الأبنية الرمادية الكالحة لمزرعة ضيعة ييسيني، كان أول انطباع لها هو الهدوء والعزلة الساحقان، وكأنها دخلت منزلاً مهجوراً منعزلاً ترك منذ زمن بعيد للبوم وبيوت العنكبوت. ثم جاء ذلك الشعور بالعداء اليقظ المختلس، ذلك الظل نفسه لأشياء غير مرئية كانت تبدو وكأنها تتلبث في تلك الوديان الضيقة الغابية والأيكات. ومن خلف أبواب ثقيلة ونوافذ محطمة كانت تأتي أصوات دوس الحوافر أو صريف السلاسل، وأحياناً الخوار المكتوم من حيوان مربوط. ومن زاوية بعيدة كان كلب أشعث يراقبها بعينين عدائيتين مصممتين. وحين اقتربت منه انسل بهدوء إلى وجاره، ثم انسل مجدداً إلى خارجه بهدوء بعد أن مرت به. كما انسلت بضع دجاجات كانت تبحث عن الطعام تحت أحد الأكداس، مبتعدة تحت بوابة عند اقترابها. شعرت سيلفيا أنها لو صادفت أي بشر في هذه البرية المؤلفة من مخزن الحبوب والزريبة فإنهم كانوا سيهربون كالأشباح من تحديقتها. وأخيراً وبينما كانت تدور من حول إحدى الزوايا بسرعة، صادفت شيئاً حياً لم يهرب منها. كان هناك خنزير ضخم متمدد في بركة من الوحل، وكانت ضخامته تتعدى أكثر حسابات هذه المرأة المدينية تطرفاً فيما يتعلق بلحم الخنزير، وكان في حالة من الاستعداد السريع للغضب بل وعند الضرورة صد هذا التطفل النادر. وكان الآن هو دور سيلفيا لتتراجع دون فضول. وبينما راحت تشق طريقها عبر فناءات الأكداس وزرائب البقر والجدران الخشبية الطويلة، أجفلت فجأة لسماع صوت غريب: كان صدى ضحكة صبي، ضحكة رنانة ملتبسة. كان "جان"، الصبي الوحيد المستخدم للعمل في المزرعة، وهو فلاح ذابل الوجه كتاني الشعر، يعمل في حقل للبطاطا في منتصف المسافة إلى أقرب سفح تلة، أما مورتيمر، فقد قال حين سألته إنه لا يعرف بوجود أي شخص آخر يمكن أن يطلق تلك الضحكة الساخرة الخفية التي كمنت

لسيلفيا خلال تراجعها. كانت ذكرى ذلك الصدى غير الممكن تقفي أثره قد أضافت إلى انطباعاتها الأخرى عن وجود "شيء ما" شرير وماكر يتجول في بيسيني.

لم تكن ترى مورتيمر كثيراً، كانت المزرعة والغابات وجداول سمك السلمون المرقط تبتلعه من الفجر وحتى الغسق. وفي إحدى المرات، وبعد أن اتبعت الاتجاه الذي رأته يسير فيه في الصباح، وصلت إلى مكان مفتوح ضمن أيكة من أشجار الجوز، وكانت أشجار الطقسوس الضخمة تطوق المكان فتجعله أكثر انغلاقاً، وفي المنتصف كانت هناك قاعدة فوقها تمثال برونزي صغير للإله بان الشاب. كانت قطعة جميلة من النحت، ولكن اهتمامها تركز على نحو رئيسي على حقيقة أن عنقوداً من العنب قطف حديثاً قد وضع كقربان عند قدمي التمثال. لم يكن العنب متوفراً بكثرة في منزل الضيعة، واختطفت سيلفيا العنقود بغضب من على قاعدة التمثال. سيطر غضب مترع بالازدراء على أفكارها وهي تتمشى ببطء عائدة إلى البيت، ثم استسلمت لشعور حاد بشيء ما كان قريباً جداً من الخوف. فعبر كتلة متشابكة من الشجيرات النامية كان وجه صبي يعبس باتجاهها، وجه أسمر وجميل، وله عينان شريرتان على نحو لا يوصف. كان ممراً منعزلاً، وكانت جميع الممرات من حول بيسيني منعزلة بالمناسبة، وقد أسرعت في سيرها دون أن تنتظر حتى تتأمل في هذا الشبح المفاجئ. ولم تكتشف إلا بعد أن وصلت إلى المنزل أنها أسقطت عنقود العنب خلال هروبها.

قالت لمورتيمر في ذلك المساء: "لقد رأيت شاباً في الغابات هذا اليوم، كان أسمر الوجه ووسيماً، ولكن هيئته تدل على أنه وغد. ربما كان غجرياً".

قال مورتيمر: "نظرية معقولة، ولكن لا يوجد أي غجر في هذه الأرجاء في الوقت الحاضر".

سألت سيلفيا: "من يكون إذن؟" وحين بدا على مورتيمر وكأنه لا يعلم، تجاوزت الموضوع لتتحدث عن النذر المقدم الذي وجدته.

قالت: "أفترض أن ذلك كان من فعلك، ولكنه عبارة عن عمل جنوني لا ضرر منه، ولكن الناس قد يعتقدون أنك أحمق إلى حد كبير لو عرفوا بالأمر".

سأل مورتيمر: "هل عبثت به؟"

قالت سيلفيا وهي تراقب وجه مورتيمر الهادئ لتستدل على وجود علامة من علامات الضيق: "لقد رميت بالعنب بعيداً. بدا الأمر شديد الحماقة".

قال مورتيمر بتأمل: "لا أعتقد أنك تصرفت بحكمة. لقد سمعت أن "آلهة الغابات" تتصرف على نحو رهيب تجاه أولئك الذين يزعجونها".

أجابت سيلفيا: "ربما تتصرف كذلك تجاه أولئك الذين يؤمنون بها، ولكنك ترى أني لا أومن بها".

قال مورتيمر بلهجته الهادئة غير المنفعلة: "لو كنت في مكانك لتجنبت الغابات والبساتين، وابتعدت عن الحيوانات ذات القرون في المزرعة".

كان ذلك كله هراء بالطبع، ولكن في تلك البقعة المنعزلة المطوقة بالغابات بدا الهراء وكأنه قادر على استيلاد جنس هجين من القلق.

قالت سيلفيا فجأة: "مورتيمر، أعتقد أن علينا العودة إلى المدينة سريعاً".

لم يكن انتصارها كاملاً حسبما افترضت. لقد حملها ذلك الانتصار إلى مكان أصبحت تواقة إلى مغادرته.

قال مورتيمر: "لا أعتقد أنك ستعودين إلى المدينة قط". بدا وكأنه يعيد صياغة نبوءة أمه لنفسه.

لاحظت سيلفيا بانزعاج وبعض ازدراء للذات أن خطر سير تجوالها في عصر اليوم التالي أخذها بعيداً عن شبكة الغابات. أما فيما يخص الماشية ذات القرون، فلم تكن هناك حاجة إلى تذكر تحذير ورتيمر، فلطالما اعتبرت حيادها موضع شك في أحسن الأحوال لقد أفقدت مخيلتها أكثر البقرات اللبونةِ أمومةً من أنوثتها وحولتها إلى ثيران قابلة لأن ترى "اللون الأحمر" في أي لحظة. أما الكبش الذي كان يرعى في الحقل الصغير الضيق الواقع تحت البساتين، فقد حكمت عليه بعد تدقيق صارم ومسهب وحذر بأنه ذو مزاج وديع.

ولكنها قررت هذا اليوم، أن تترك وداعته دون اختبار، لأن ذلك الحيوان الهادئ عادة كان يتجول بحركة تدل على القلق من إحدى زوايا المرج إلى الأخرى. كان هناك صوت عزف خفيف متقطع لمزمار، أشبه بصوت ناي قصبي، يأتي من أعماق أيكة مجاورة، وبدا

وكأن هناك علاقة دقيقة بين السير القلق للحيوان والموسيقا المتوحشة القادمة من الغابة.

تحولت سيلفيا بخطواتها باتجاه صاعد وتسلقت المنحدرات المغطاة بنبات الخلنج والتي كانت تمتد في أكتاف ملتفة عالياً فوق ييسيني. كانت قد تركت ألحان المزمار خلفها، ولكن عبر الوديان الضيقة إلى الأسفل راحت الريح تجلب موسيقا من نوع آخر، إنه النباح المثير للتوتر لكلاب صيد في حالة المطاردة الشاملة. كانت ييسيني تقع على أطراف ريف ديفون - أند - سومرست، وكانت الطرائد من الأيائل تأتي من ذلك الاتجاه أحياناً. استطاعت سيلفيا أن ترى الآن جسماً داكناً، يقطع التلة إثر الأخرى متقدماً بصدره، ثم يختفي مرة إثر أخرى بعيداً عن الأنظار وهو يعبر الوديان الضيقة، بينما كانت تلك الجوقة عديمة الشفقة ما تزال تطارده بثبات، وبدأت تشعر بالتوتر من جراء التعاطف المشوب بالإثارة الذي يشعر به المرء تجاه أي شيء مطارد إن لم يكن له في اصطياده أي اهتمام مباشر. وأخيراً انطلق خارجاً من آخر خط من أشجار السنديان ونباتات السرخس ووقف يلهث في أرض مكشوفة، وكان أيلاً ذكراً سميناً في آخر شهر من شهور الصيف (أيلول) ويحمل رأساً جيد التجهيز. كان مساره الواضح هو أن يهبط نحو البرك السمراء في أندركومب، ومن هناك يشق طريقه نحو الملاذ المفضل للأيائل الحمراء، البحر. ولكنه، ويا لدهشة سيلفيا، التفت برأسه نحو المنحدر العالي وراح يتسلق بتصميم فوق نباتات الخلنج. فكرت: "سيكون الأمر مريعاً، ستوقعه كلاب الصيد أرضاً أمام عيني". ولكن موسيقا مجموعة كلاب الصيد بدت وكأنها قد توقفت لبرهة، وسمعت بدلاً عنها مجدداً صوت العزف المتوحش على المزمار، والذي راح يتصاعد الآن من هذا الجانب، ثم من الجانب الآخر، وكأنه يحث الأيل المتهالك على بذل جهد أخير. وقفت سيلفيا بعيداً عن المكان الذي سيمر به ضمن أيكة من شجيرات العنبية، وراحت تراقبه وهو يصعد بمشقةٍ نحو الأعلى، وخاصرتاه تبدوان داكنتين من العرق، والشعر الخشن على عنقه يلتمع بالضوء في تباين مع الخاصرتين. وفجأة أصبح عزف المزمار حاداً من حولها، وبدا وكأنه يأتي من الشجيرات التي عند قدميها، وفي تلك اللحظة نفسها، استدار الحيوان الضخم وانحدر باتجاهها. وخلال لحظة تحولت شفقتها تجاه الحيوان المطارد إلى رعب مجنون من الخطر المحدق بها. عرقلت جذور الخلنج السميكة جهودها المذعورة للهرب، ونظرت باهتياج شديد نحو الأسفل

بحثاً عن كلاب الصيد المطاردة. كانت القرون الهائلة للأيل على مسافة أمتار قليلة منها، وخلال ومضة من الخوف الخدر تذكرت تحذير مورتيمر، أن تبتعد عن الحيوانات ذات القرون في المزرعة. ثم وبنبضة فرح سريعة لاحظت أنها لم تكن وحيدة. ظهر شكل بشري على بعد خطوات منها، غارقاً حتى ركبتيه في شجيرات العنبية.

صرخت: "ادفعه بعيداً عني". ولكن الشكل البشري لم يتحرك مستجيباً لصرختها.

اندفعت قرون الأيل نحو صدرها مباشرة، وراح أنفها يشم الرائحة الحريفة للحيوان المطارد، ولكن عينيها كانتا مترعتين بالرعب من شيءٍ ما شاهدته عدا الموت الوشيك. وفي أذنيها رن صدى ضحكة صبي، ضحكة رنانة وملتبسة.



مسكين

بقلم: ماصاندا

ت: شوكت يوسف

ولدت الكاتبة (ما صاندا) في مدينة رانغون عاصمة دولة ميانمار (بورما سابقاً) عام 1947، وهي ابنة الكاتب والمترجم المعروف (مان تين). تخرجت في معهد الهندسة، قسم العمارة وبدأت تنشر أعمالها منذ عام 1965. صدر لها بضع مجموعات قصصية، إضافة لروايتها المشهورة "لا يعرف لأنه صغير" الصادرة عام 1971.

اسمه (كو خلا سين). كان أسمر اللون متوسط القامة، ليس جميلاً ولا قبيحاً ـ بكلمة واحدة لم يكن متميزاً في شيء عن غيره. عمل في دار للسينما كقاطع تذاكر. ذات مرة سمع وهو في عمله ضحكاً متواصلاً في الصالة، فشرد ذهنه: "الفيلم، على ما يبدو، ممتع، سيكون من المفيد لو تشاهد عرضه زوجته (ما كخين تخين).

لكن ما كخين تخين حامل في شهرها التاسع وتحرص ألا تستخدم وسائط النقل، وبوجه خاص الحافلة. لن ندفع نقوداً لقاء بطاقة الدخول طبعاً، وهي لا تحب الأفلام الإنكليزية ـ تابع كو خلا سين تأملاته. لكن الفيلم سيعجب (ميزو) حتماً، وميزو هذه ابنته ذات الثلاثة أعوام. ميزو تعني الزهرة. هو لم تسعده الحياة، لكن يمكن أن تكون أكثر رفقاً بابنته. فميزو هي الأفضل بين الزهور. ابتسم كو خلا سين إذ تذكّر كيف لوّحت ابنته بيدها له مودّعة هذا الصباح وطلبت منه أن يحضّر لها حلوى.

"ذكية ماشاء الله!". أحسّ بالارتياح عندما خطرت له هذه الفكرة، فشرد ثانية. ستصبح ميزو مضيفة في شركة طيران، فهي لطيفة جذابة. كلا... الأفضل طبيبة، طبيبة وتقود "الفيات" بنفسها. أو ربما يكون من الأنسب أن تدرس الهندسة. فكّر كو خلا سين في ذلك عندما بدأت أمامه كاليات معهد (البوليتكنيك) حاملات رسوماً ومخططات هندسية. ولابأس لو أصبحت معلمة. هذه هي تصلح وضع الشال على صدرها، تقف في الصف وتكتب على السبورة.

ـ شكراً يا جورج... هو الذي شدّني إلى السينما، يا له من فيلم مضحك! ـ

تناهت إلى سمع كو خلا سين أطراف أحاديث.

انتهى الفيلم وشيّع كو خلا سين بنظرة الناس الخارجين من الصالة. أدهشه فستان إحدى الفتيات بألوانه الواهية، وتذكّر ما قالته له ما كخين تخين أكثر من مرة: "لا يوجد عندي تنورة لائقة أخرج فيها إلى الشارع بين الناس. كان عندي واحدة فقط واضطررت لبيعها كي أشتري دواء لميزو".

"من الطريف معرفة سعر مثل هذه التنورة!". عرف أن ثمّة فساتين يساوي واحدها مائة وحتى مائتي (دجا)[1]. مثل هذه الأسعار تثير الرعب لدى كو خلا سين، أما ما كخين تخين فقالت: "ثمن هذه التنورة يعادل كل راتبنا الشهري". سُرّ كو خلا سين لأن زوجته تدرك تماماً وضع الأسرة العسير، فلا تطلب لنفسها شيئاً. عدا ذلك، فهل يمكنها أن تحلم حتى بأية سلعة أخرى بثمن مشابه! حتى القماش الرخيص لم يعد متيسراً شراؤه.

ـ أسرعوا، أسرعوا، يوجد أمكنة شاغرة! دخلت فتاتان نشرتا رائحة عطرية نفاذة في كل الصالة، ثم توقفتا فجأة للحظة، إذ لم تألف أعينهما بعد ظلام المكان.

ـ آي، خلا سين، مالك شارد؟!

جفل كو خلا سين من المفاجأة. أما (كوتين بخي) فقهقه بصوت عال، وهو ينظر إلى صديقه المرعوب. كان معه ثلاثة أطفال.

ـ إيه! هل ستجد لنا مكاناً؟

ـ نعم، تعالوا، في الشرفة أمكنة كثيرة خالية.

قاد كو خلا سين أصدقاءه إلى صالة السينما دون أن يقطع لهم تذاكر، علماً أن الأمر لا يخلو من مخاطرة. فقد يُطرد من عمله إذا لاحظ المدير ذلك.

ـ الصالة غاصة كما أرى.

ـ طبعاً، هذا فيلم كوميدي. كنت أود لو تحضر عرضه ما كخين تخين.

ـ وما المانع؟

ـ هي حامل وفي أيامها الأخيرة. يجب أن تضع مولودها قريباً جداً.

---

[1] وحدة نقدية متداولة في ميانمار.

أشعل كو خلا سين السيجارة لتي قدّمها له صديقه. اضطر للتخلّي عن هذه المتعة قبل فترة. ليس لديه نقود، لذا أقلع عن التدخين منذ أكثر من شهر.

ـ أين ستلد امرأتك؟ في المستشفى؟

ـ كلا، ليست الولادة الأولى. ستعتني بها أختها. آمل أن تلد ذكراً.

أخذ السيجارة بين شفتيه وسحب برغبة نفساً عميقاً. نفض الرماد فأحرق في غفلةٍ سرواله.

ـ أوه، احترق السروال الوحيد لديّ.

نظر كوتين بخي بإشفاق إلى صديقه كو خلا سين. كان الأخير يرتدي قميصاً أبيض في الأصل، لكن غدا، نظراً لقدمه، ذا لون حائل وياقة مهترئة فوق سروال عتيق. أما شعره فكان طويلاً منفوشاً ومدهوناً بزيت جوز الهند اللمّاع.

ـ لن نتخلّص أبداً من الفقر.

ـ ما دمنا غير متعلمين سنبقى هكذا. يجب على الأقل أن نعلّم أولادنا، أما نحن المساكين فمصيرنا معروف.

ـ ماذا تعني كلمة "مساكين؟".

ـ المساكين هم الناس المغمورون الذين لا يعبأ بهم أحد. يموت المسكين فلا يعلم أمره ولا يحزن عليه امرؤ سوى زوجه وأطفاله. أموت أنا مثلاً فيقول قائل: كان يقف بباب دار السينما شخص يرتدي سروالاً قذراً ويتحرى تذاكر الدخول، وفجأة غاب عن الأنظار. حتى الزوجة والأطفال لن يحزنوا طويلاً، كأن لم يعش على هذه الأرض إنسان اسمه خلا سين. يجيء المساكين إلى العالم في غفلة ويولّون في غفلة كذلك.

نظر كوتين بخي إلى صديقه في دهشة. ما له غرق فجأة في تأمّلات فلسفية؟!

ـ تخطر ببالي أحياناً فكرة مجنونة ـ أن أموت فجأة ميتة غير عادية، فأجعل الناس يتفكرون جدياً بوجودهم.

ـ وكيف ذلك؟

ببساطة. مراقب التذاكر كو خلا سين ألقى بنفسه من نافذة الطابق الثالث ومات. يمكن أن يثير مثل هذا النبأ الناس.

ـ لا داعي لذلك. الأفضل أن تعيش مغموراً على أن يحصل لك ذلك.

ابتعد كوتين بخي، أما كو خلا سين فبقي فترة طويلة لا يستطيع التخلّص من هذه الهواجس. "بالفعل ماذا سيحدث بعد موتي؟ تتزوج ما كخين تخين.

هنا انتفض وقال في نفسه: "مالي أفكر بالموت؟ ألأن المنجّم قد تنبّأ لي بعام نحس؟".

بينما كان كو خلا سين يحاول طرد الهواجس السوداء من رأسه تذكر أن زميله قد أعاد له اليوم خمسة (دجا) كان قد استلفها منه قبل فترة:

"سأفرحهما وأشتري لهما فطائر. ما كخين تحبها كثيراً". وتحسّس قطعة العملة الورقية في جيبه.

انتهى الفيلم وذهب كو خلا سين ليفتح باب القاعة. بدأ الناس بالخروج، بينما سمع بشكل أقوى صخبهم وضحكهم. تحسّن مزاجه بعض الشيء.

كانت الساعة العاشرة مساءً عندما غادر كو خلا سين دار السينما وسار بهمّة ونشاط إلى بيته. الشوارع غاصّة بالناس والحركة كما لو كان الوقت نهاراً. عرّج على حانوت صغير لبيع المعجنات الصينية ليشتري فطائر لأسرته.

بينما كان ينتظر دوره لشراء الفطائر راح يستعرض بلا مبالاة وجوه الناس حوله وهو يفكر كيف ستسرّ هذه الهدية زوجته وابنته... سال لعابه من رائحة البسكويت والمعجنات الحلوة الأخرى التي يعبق بها المكان. كانت هذه الرائحة وحدها كافية لإشباع المرء، فلمَ إنفاق خمسٍ وعشرين أو حتى خمسين (دجا)؟

كان الحانوت غاصاً بالزبائن. وهكذا انتظر حوالي عشرين دقيقة حتى جاء دوره. تناول من البائع علبتين وخرج فرحاً ملهوفاً حتى كاد أن يعبر طريقاً تقطعه أرتال من السيارات المسرعة.

ـ آه يا إلهي!

ـ أوه، أوه، أوه! ترددت أصداء صراخ محموم. سقط كو خلا سين بوجهه على الإسفلت بعد أن زلّت قدمه في منتصف الشارع، وعلى الفور عَبَرت فوقه سيارة مسرعة. سمعت صرخة ضعيفة أشبه بالأنين وصرير مكابح. رقد كو خلا سين ميتاً وسط بركة دم، وعلى مبعدة بضع خطوات منه علبتا الفطائر.

تجمّع الناس...

ـ أين سائق السيارة؟

في هذه الأثناء أسرع السائق وسلّم نفسه للشرطة.

ـ يا لها من مصيبة، مسكين ـ قالت عجوز مسنّة كانت قريبة من المكان حين وقوع الحادث.

ـ طبعاً يجب الحذر ـ قال آخر والسيجار في فمه ـ، لكن مهما كان فالسائق هو المذنب.

ـ يبدو أنه كان على عجلة ـ قال ثالث ـ كوتين بخي، تعال انظر!

لم يعرف كوتين بخي للوهلة الأولى صديقه، ذاك الذي تحدّث معه قبل قليل عن الناس المساكين. حدّق في الجثة جيداً، وفجأة انكمش، وجفّ قلبه وقال في سرّه فيما يشبه الهمس: "كل شيء ممكن" وتابع طريقه.

قدِمتْ عربة "الإسعاف السريع"... ونقلت الجثة. تفرّق الناس كل في طريقه بين متفكّر في حياة الإنسان على الأرض وبين من يدعو الله أن يرعاه ويحميه.

تحرّكت الغيوم السوداء. أرعدت السماء منذرة بهطول المطر. سقطت على النطف الأولى الكبيرة، غسل المطر الإسفلت دماء كو خلا سين.

في اليوم التالي كان كو خلا سين نسياً منسياً. كعهدها تحركت السيارات على الطرقات العامة وضجّت الشوارع بالحركة. تردّدت أصداء ضحك الناس وقهقهاتهم.

***

هل أستدعي الداية؟ سألت أخت كو خلا سين زوجة أخيها وهي تمسح العرق المتصبّب عن جبينها. كانت ما كخين شاحبة الوجه تتلوى من الألم وتعض على شفتها كي لا تصرخ. امتلأت عيناها بالدمع.

ـ مضى الليل ولم يعد خلا سين.

ـ أين يروّح عن نفسه؟ يعلم جيداً أن زوجته قد تلد بين يوم وآخر.

ـ يبدو أن طارئاً ما قد طرأ. لم أنم طوال الليل.

ـ ماما، أين البابا؟ سألت ميزو وهي جالسة القرفصاء.

بدلاً من الجواب أجهشت ما كخين تخين بالبكاء.

ـ ماما، لماذا تبكين؟

ـ أنا لا أبكي يا ابنتي ـ عاد الألم من جديد. وضعت ما كخين تخين يدها على بطنها وتأوّهت، لكن لم تنس لدقيقة واحدة زوجها رغم الألم الذي تكابده. أثناء الولادة الأولى لم يتركها لحظة واحدة، ساعدها وشجعها كثيراً. تذكرت كيف ذهبت إلى المستشفى مستندة على كتف كو خلا سين. أين هو الآن؟ هل حدث له ما ليس في الحسبان؟ أم أنه ـ كما يقولون ـ رأى سمكة طرية فترك المجفّفة؟

وصلت الداية. طلبت من الأخت أن تبعد ميزو، لكن الطفلة لم تشأ الخروج وظلّت تلح في السؤال:

ـ أين بابا؟

ـ ذهب ليشتري لك حلوى.

عملت أخت كو خلا سين على مراضاة الطفلة. تألمت من أجل ما كخين تخين وغضبت من أخيها. كانت صحيفة اليوم على الطاولة. تناولتها المرأة وقرأت العنوان التالي:

"حادث سير في وسط المدينة. اليوم وفي الساعة العاشرة والنصف ليلاً وقع رجل كان يقطع الشارع تحت عجلات سيارة ومات. السائق موقوف رهن التحقيق. اسم المغدور غير معروف بعد".

ـ "أيعقل أن يكون هذا أخي؟" ـ تساءلت المرأة قلقة.

ـ ولد الصبي! صاحت الداية فرحة. ركضت المرأة إلى الغرفة حيث ترقد الأم.

ضمّت ميزو إلى صدرها وراحت تردّد:

ـ الآن صار لك أخ، أخ...

غطّت كلماتها على صراخ المولود الجديد.

أتى إلى العالم مسكين جديد.



المسرح

- امرأة الماضي

.... **بقلم: رولاند شيملبفنيش .... ت: د. نبيل الحفار**

امرأة الماضي

بقلم: رولاند شيملبفنيش
ترجمة: د. نبيل الحفار

* كاتب مسرحي ألماني، ولد في مدينة غوتِّينغن Göttingen عام 1967. درس الصحافة وعمل من ثم صحافياً حراً في اصطنبول، إلى أن بدأ بدراسة الإخراج المسرحي في "معهد أوتو فالكنبرغ" الشهير في مدينة إسِّن Essen ثم في ميونيخ München. عمل من ثم مخرجاً مساعداً ومستشاراً في الإدارة الفنية لمسرح كمَّر شبيله Kammerspiele في ميونيخ.

انتقل في عام 1999 إلى العاصمة برلين ليعمل مؤلفاً ومستشاراً درامياً في مسرح شاوبونِه Die Schaubühne. وهو يعمل حالياً في مسرح شاو شبيل هاوس Schauspielhaus في مدينة هامبورغ Hamburg.

نشر حتى الآن خمسة عشر نصاً مسرحياً، عُرضت جميعها في أكثر من مسرح في ألمانيا وخارجها برؤى إخراجية مختلفة، وقد ترجمت بعض هذه النصوص إلى لغات عدة، منها الروسية والإنكليزية والفرنسية والإسبانية والكتلونية والتركية. كما حصل الكاتب على جوائز مسرحية ألمانية متعددة، منها "جائزة إلزه ـ لاسكر شولر" 1997، "جائزة شيلر في بادن ـ فورتنبرغ" 1998، "جائزة نسترويي" 2002.

* نشرت مسرحية "امرأة الماضي" في عام 2004، وعُرضت أول مرة في مسرح بورغ Burgtheater في فيينا، وترجمت إلى الصربية والإسبانية والإنكليزية والفرنسية والبولونية والعربية.

الشخصيات:

فرانك، في الخامسة والأربعين

كلاوديا، زوجته

رومي فوغْتْلاندر

آندي، ابن فرانك وكلاوديا

تينا، صديقة آندي

* المعلومات المتعلقة بالقفزات الزمنية عند بدايات المشاهد يجب أن تُوضَّح للمشاهدين، إما عن طريق الكتابة أو الصوت أو بوسائل أخرى.

[ردهة طويلة واسعة في منزل عتيق. هناك في الردهة أربعة أبواب تؤدي إلى: باب مدخل المنزل بمصراعين يؤدي إلى الردهة، باب يؤدي إلى الحمام، باب يؤدي إلى غرفة الابن، وباب يؤدي إلى غرفة نوم الوالدين.

من المحتمل وجود دهليز أو باب آخر يؤدي إلى غرفة المعيشة والمطبخ. المساحة واسعة. هناك في الردهة صناديق كرتونية مليئة ومجهزة للانتقال إلى مكان آخر، لم يعد هناك قطع أثاث ولا لوحات].

- 1 -

[فرانك عند باب المنزل المغلق، تخرج زوجته كلاوديا من الحمام مرتدية برنساً ومحيطة رأسها بمنشفة].

كلاوديا: مع من تتحدث؟

فرانك أنا؟

كلاوديا: نعم أنت، مع من تتحدث؟

فرانك: مع، مع لا أحد. ومع من سأتحدث.

كلاوديا: ظننت أني سمعت أحداً يتحدث، لكنك كنت تتحدث مع شخص ما.

فرانك: لا، لماذا؟

كلاوديا: لأنني سمعت أصواتاً.

فرانك: أصوات.

كلاوديا: أصوات، نعم، أصوات.

فرانك: لكنك كنت في الحمام.

كلاوديا: نعم، ولهذا السبب.

فرانك: أصوات في الحمام، الأمر واضح، أصوات من الأنابيب، من الطوابق الأخرى.

كلاوديا: لا . أنا لا أقصد أصواتاً من هذه الردهة.

فرانك: هنا، أصوات.

كلاوديا: نعم، أصوات، هنا من الردهة.

(برهة قصيرة).

فرانك: هنا لا يوجد أحد.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: لكن أحداً ما، كان هنا.

(برهة قصيرة).

فرانك: هنا لا يوجد أحد.

(تفتح كلاوديا باب المنزل. أما الباب مباشرة تقف روكي فوغتلاندر. وهي ترتدي معطفاً قصيراً).

(برهة)

كلاوديا: من هذه؟

(صمت)

من هذه؟

(برهة قصيرة).

فرانك: هذه؟

(برهة قصيرة).

هذه رومي فوغتلاندر.

(برهة قصيرة).

هذه روحي فوغتلاندر التي رأيتها آخر مرة قبل أربع وعشرين سنة.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: لماذا لم تقل لي إن هذه المرأة واقفة هنا وراء الباب؟
(برهة).
لماذا لم تخبرني بذلك؟
(برهة قصيرة).
لماذا تكذب عليّ؟
(برهة قصيرة).

فرانك: ظهورها المفاجئ أذهلني تماماً.
(برهة قصيرة).

رومي: هذا الرجل قبل أربع وعشرين سنة كان حبي الكبير.
(برهة قصيرة).
كنا مرتبطين، آنذاك.
(برهة قصيرة).
وما زلنا حتى اليوم.
(برهة قصيرة).

كلاوديا: ماذا؟

رومي: هو وأنا، كنا مرتبطين آنذاك، وما زلنا حتى اليوم.
(تصفع كلاوديا زوجها فرانك براحة كفها في وجهه وتصفق الباب في وجه رومي).

- 2 -

[قبل عشر دقائق. الردهة الفارغة. أصوات دوش من الحمام. صوت رنين الجرس. يظهر فرانك ويرفع سماعة الإنترفون].

فرانك: نعم؟
(لا جواب).
ألو؟ ألو؟
(لا جواب)
ألو؟
(يذهب، يرُن الجرس مجدداً. يعود ويرفع سماعة

الانترفون).

ألو؟

(لا جواب. يعيد السماعة ويغادر. الباب يُقرع. يتوقف فرانك للحظة. هدوء. قرع جديد. يعود نحو الباب).

ألو؟ من هناك؟

(قرع جديد).

ألو؟

(هدوء).

(يفتح الباب فجأة، ليرى امرأة في معطف قصير).

نعم؟

(صمت).

ماذا تريدين؟

(صمت).

اسمعي.

رومي: كنت أبحث عنك، لم يكن من السهل العثور عليك.

فرانك: هكذا إذاً، محتمل.

(يغلق الباب، لكنه يقف وراءه دون حراك.

برهة.

قرع على الباب. يفتح الباب ثانية).

اسمعي، أرجوكِ.

(تتوقف الأصوات الصادرة من الحمام).

رومي: ألم، ألم تتعرف علي.

فرانك: أتعرف. (يضحك)، لا، آسف، (يريد إغلاق الباب).

رومي: أنا، رومي، رومي فوغتلاندر.

(برهة قصيرة).

ولكن إن لم تتعرف علي، فعليك فعلاً أن تغلق الباب.

فرانك: رومي فوغتلاندر.

رومي: ولم تتعرف علي بعد.

فرانك: رومي، رومي فوغتلاندر..

رومي: أتذكر.

فرانك: نعم، نعم.

رومي: كنا مرتبطين معاً طوال صيف بكامله.

فرانك: رومي فوغتلاندر..

رومي: قبل أربع وعشرين سنة.

فرانك: رومي. في ذلك الوقت.

(برهة قصيرة).

في ذلك الوقت كنا في السابعة عشرة.

رومي: السابعة عشرة، تمام، أنا كنت في السابعة عشرة، وأنت في العشرين، وقد أقسمت لي آنذاك أنك ستحبني إلى الأبد.

(يضحك عالياً).

فرانك: نعم.

رومي: أتضحك.

وأنا أقسمت لك أيضاً. إني سأحبك إلى الأبد.

(برهة قصيرة).

أتذكر؟

فرانك: نعم، محتمل.

رومي: وهاأنذا الآن هنا، لكي أفي بوعدي.

(برهة)

فرانك: ماذا؟

رومي: هاأنذا الآن هنا، لكي أفي بوعدي، و أنا هنا أيضاً لأذكرك بوعدك.

فرانك: أي وعد.

رومي: وعدك، بأن تحبني إلى الأبد، فهذا هو ما قلتَه لي.

(برهة).

فرانك: لكن... لكن.

(برهة قصيرة).
لكنني كنت في التاسعة عشرة.

رومي: في العشرين.

فرانك: تسعة عشر عاماً أو عشرين، لا فرق.
(برهة قصيرة).
ما الذي تردينه هنا؟
(برهة قصيرة).

رومي: أريدك أنت، وماذا سأريد غيرك.
لقد أتيت، لكي أذكرك.

فرانك: لتذكر.

رومي: بأننا سنحب بعضنا إلى الأبد، هذه كانت كلماتك.
(يفكر. صوت دوران مفتاح في قفل باب الحمام. يغلق الباب في وجه رومي. يتوقف لبرهة؟ تأتي كلاوديا بالبرنس والمنشفة خارجة من الحمام).

كلاوديا: مع من تتحدث؟

فرانك: مع، مع لا أحد. ومع من سأتحدث.

كلاوديا: ظننت أني سمعت أحداً يتحدث، لكنك كنت تتحدث مع أحد ما.

فرانك: لا، لماذا؟

كلاوديا: لأنني سمعت أصواتاً.

فرانك: أصوات.

كلاوديا: أصوات، نعم، أصوات.

فرانك: لكنكِ كنت في الحمام.

كلاوديا: نعم، ولهذا السبب.

فرانك: أصوات في الحمام، الأمر واضح، أصوات من الأنابيب، من الطوابق الأخرى.

كلاوديا: لا، أنا أقصد أصواتاً من هذه الردهة.

فرانك: هنا، أصوات.

كلاوديا: نعم، أصوات، هنا من الردهة.

(برهة قصيرة).

فرانك: هنا لا يوجد أحد.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: لكن أحداً ما، كان هنا.

(برهة قصيرة).

فرانك: هنا لا يوجد أحد.

(تفتح كلاوديا باب المنزل. أمام الباب مباشرة تقف رومي غوغتلاندر. وهي ترتدي معطفاً قصيراً).

(برهة)

كلاوديا: من هذه؟

(صمت)

من هذه؟

(برهة قصيرة).

فرانك: هذه.

(برهة قصيرة).

هذه رومي فوغتلاندر.

(برهة قصيرة).

هذه رومي فوغتلاندر التي رأيتها آخر مرة قبل أربع وعشرين سنة.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: لماذا لم تقل لي أن هذه المرأة واقفة هنا وراء الباب؟

(برهة)

لماذا لم تخبرني بذلك؟

(برهة قصيرة).

لماذا تكذب عليّ؟

(برهة قصيرة).

فرانك: ظهورها المفاجئ أذهلني تماماً.

(برهة قصيرة).

رومي: هذا الرجل قبل أربع وعشرين سنة كان حبي الكبير.

(برهة قصيرة).

كنا مرتبطين، آنذاك.

(برهة قصيرة).

وما زلنا حتى اليوم.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: ماذا؟

رومي: هو وأنا، كنا مرتبطين آنذاك، وما زلنا حتى اليوم.

(تصفع كلاوديا زوجها فرانك براحة يدها في وجهه وتصفق الباب في وجه رومي).

- 3 -

[أمام المنزل، بعد وقت قليل].

تينا: آندي وأنا، أمسية دافئة، أمسيتنا الأخيرة، شمس الخريف قاربت على المغيب، ونحن

نحن لا نريد الدخول إلى بيوتنا، إذ إننا لا يمكن أن ننفصل عن بعضنا، لكنه غداً سيغادر مع أبويه إلى مكان بعيد. نحن نحب بعضنا بعضاً. إنه صديقي، أول صديق لي، وأنا لا أريده أن يرحل.

لكن الأمور كلها مرتبة، لقد حزم والده كل شيء، وهذه هي ساعاتنا الأخيرة، هانحن نجلس على المنحدر أمام المنزل، ولا ندري ما نقول لبعضنا بعضاً، أحبك، لن أنساك أبداً، ابق بجانبي، ما الذي سيحدث إذاً..

هانحن نجلس على المنحدر كالعادة، ونرى امرأة تلبس معطف مطر، تتقدم من باب المنزل وتضغط زر الجرس. ما الذي سيحدث لنا؟ لا أدري، وليس لدي أية فكرة. أمسك بيده، أو، هو يمسك بيدي، نجلس في مكاننا، ولا نعرف أي شيء عما سيحصل.

- 4 -

[قبل ذلك ببضع دقائق. في المنزل].

كلاوديا: ماذا؟

رومي: هو وأنا، كنا مرتبطين آنذاك، وما زلنا حتى اليوم.

(كلاوديا تصفع فرانك براحة يدها في وجهه، وتصفق الباب في وجه رومي).

كلاوديا: كيف يمكنك أن تفعل بي مثل هذا الأمر.

فرانك: أفعل، أفعل ماذا؟ أنا لم أفعل أي شيء.

كلاوديا: لقد كذبت عليّ.

فرانك: كيف كان بوسعي تفسير وقوف هذه المرأة ببابنا؟

كلاوديا: هذه المرأة، كما يبدو كانت حب شبابك الكبير.

فرانك: قبل أربع وعشرين سنة.

كلاوديا: لكنني لم أسمع بها إلا اليوم.

فرانك: لقد نسيتها تماماً، حتى أنني للوهلة الأولى لم أتعرف إليها.

كلاوديا: إذاً قل لها ذلك!

فرانك: ماذا؟

كلاوديا: إذا قل لها إنك نسيتها، إنك لم تتعرف إليها، هيا قل لها ذلك! بدلاً من أن تقف هكذا وتنصت إليها وهي تقول في وجهي، إنكما مرتبطان.

فرانك: لكن الأمر ليس خطئي أنا.

كلاوديا: لا؟ خطأ من إذاً؟

فرانك: كيف كان عليّ أن أتصرف، كل ما فعلته هو أنني فتحت الباب.

كلاوديا: وكذبت علي!.

فرانك: كيف كذبت، لم يكن بوسعي.

(كلاوديا تفتح الباب ثانية بقوة، رومي ما زالت واقفة في مكانها).

كلاوديا: (بصراخ) والآن؟

(برهة قصيرة).

وماذا بعد؟ ماذا سنفعل الآن؟

رومي: الآن.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: الآن، نعم.

رومي: الآن سيتذكر فرانك ما وعدني به: بأن حبنا لا نهاية له.

كلاوديا: هكذا إذاً.

رومي: أو أنه سيلبس معطفه ويأتي معي، إذا كان بقاؤنا هنا، بسببك، غير ممكن. الأمر واضح جداً بالنسبة لي. ولطالما تصورت هذه اللحظة.

كلاوديا: لكن لا شيء من هذا سيتحقق، وهو لن يفعل شيئاً من هذا: فلا أحد سيدعوك للدخول، ولا فرانك سيطردني حسبما تأملين، كما أنه لن يلبس معطفه ويغادر هذا البيت معك.

رومي: لا؟ كيف يمكنك أن تكوني على هذه الثقة؟ ومن أين لك المعرفة بذلك.

كلاوديا: أنا؟

(برهة قصيرة).

أنت محقة، محقة تماماً، صحيح.

(برهة قصيرة).

هو سيغادر هذا المكان، ولكن معي أنا وليس معك.

(برهة قصيرة).

رومي: كيف، معك أنت.

كلاوديا: أن تجدينا هنا، كان مجرد مصادفة. غداً سننتقل من هنا، بعد تسعة عشر عاماً.

(برهة قصيرة).

رومي: إلى أين ستذهب معها، الآن، بعد أن عُدتُ؟

كلاوديا: بعيداً، بعيداً جداً من هنا.

رومي: إلى أين؟

كلاوديا: أكثر من نصف متاعنا صار الآن في عرض البحر، وما تبقى سيُحزم اليوم ويُنقل غداً عند الظهر. لحظة ظهورك جاءت إذاً متأخرة قليلاً.

(برهة قصيرة).

رومي: وأنت لا تقول شيئاً، لا يمكنك أن تبقى صامتاً تجاه كل ما يحدث. لا بد أن تقول شيئاً. عليك أن تتكلم.

(برهة قصيرة).

فرانك: صحيح.

رومي: ماذا، ما هو الصحيح، قل.

فرانك: صحيح أنني وكلاوديا مرتبطان منذ عشرين سنة تقريباً، فنحن متزوجان، وابننا صار شاباً تقريباً.

رومي: (بعنف) بأي حق تنجب هذه طفلاً منك.

فرانك: وغداً سنرحل عن هذا المكان.

(برهة قصيرة).

وكوننا عرفنا بعضنا ذات يوم، ليس عقداً إلى الأبد.

رومي: بالعكس، هذا هو الأمر، بالعكس تماماً: وهذه كانت كلماتك أنت.

(برهة قصيرة).

حتى أنك غنيتها لي. ألا تذكر الأغنية؟ ألا تذكر الأغنية التي غنيتها من أجلي؟

فرانك: (مقاطعاً) سيّان ماذا قلتُ قبل أربع وعشرين سنة، أما اليوم فلم تعد له أية صلاحية. الآن لسنا مرتبطين، كنا كذلك مدة صيف أو صيفين على الأكثر، ربما، أما كلاوديا وأنا فنعرف بعضنا منذ عشرين سنة.

كلاوديا: وخلالها، على ما اذكر، لم يغنّ ولا مرة واحدة.

رومي: أترى، إنها حتى لا تعرفك.

كلاوديا: أنا أم ابنه، لقد رافقت هذا الرجل عبر كل مرحلة حاسمة من حياته، أعرف كل فكرة من أفكاره، وكل حركة، كل خطوة، وهو يعرفني بنفس الدرجة.

رومي: تعرفها! ربما كنت تعرفها، أما أن تحبها، أنت خلال أربع

وعشرين سنة لم تحب سواي، امراتك الوحيدة.

كلاوديا: كفى الآن. قل لها، إنك نسيتها تماماً، وأنك للوهلة الأولى لم تتعرف إليها حتى.

رومي: هذا غير معقول، يستحيل أن تطردني. هذا حلم مزعج، وسينتهي فوراً.

فرانك: لا، بل هذا هو الواقع.

رومي: هذا كابوس، وسرعان ما سأستيقظ منه.

(برهة قصيرة).

وعندما سأفتح عيني الآن، ستنحني نحوي، ستقترب من وجهي، وستسألني بكل حنان: كيف حالك؟ هل أنت بخير؟ وأنا سأجيبك: كنت أعرف أنك أخيراً ستستعيدني. وعندما سنقبّل بعضنا.

كلاوديا: وأنا أعدُكِ بأنه لن يستعيدَك، ولن يقول لك شيئاً، وأنه لن يقبّلك.

(برهة قصيرة).

والآن سأغلق الباب.

رومي: إذاً، إلى اللقاء، حتى نلتقي.

- 5 -

[بعد قليل].

تينا: ثم، بعد دقيقتين تقريباً، غادرت المرأة ذات المعطف القصير، غاضبة ومتوترة، كان هذا بادياً عليها، مشت بضع خطوات، ثم توقفت، استدارت، استدارت مرة أخرى ومشت بضع خطوات أخرى، لا أدري ما السبب، لكنني تناولت حجراً.

تناولت حجراً ورميته نحو المرأة، لكنني لم أصبها. سمعت صوت سقوط الحجر على البلاط وتكسره.

تناولت حجراً ثانياً ورميتها به، لكنني للمرة الثانية لم أصبها. كان سقوطه على البلاط كالانفجار. توقفت المرأة واستدارت. تعجبت من سقوط الحجارة، إلا أنها لم ترنا، على الرغم من أنها كانت تنظر باتجاهنا. ثم ترك آندي

يدي، التقط حجرا، ورماه نحوها. لم نعرف ما السبب. رمى آندي الحجر عندما بادرت المرأة للمشي.

- 6 -

[في أثناء ذلك:

في المنزل. فرانك وكلاوديا. كلاهما صامت وهما يرتبان الأغراض في الصناديق. كان هو يجهز صندوقاً كرتونياً جديداً، في حين ارتدت كلاوديا ثيابها. ثم جرّت صندوقاً مليئاً من غرفة النوم إلى الردهة.

كلاوديا: ماذا يوجد في هذا الصندوق؟

فرانك: ليس لدي أي فكرة.

كلاوديا: ألست أنت من ملأه؟

فرانك: محتمل.

كلاوديا: لست أنا من ملأه.

فرانك: إذاً لا بد أن أكون أنا.

كلاوديا: لكنك لا تعرف ما يوجد بداخله.

فرانك: لا أدري.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: الصندوق ممتلئ أكثر من اللازم.

فرانك: أكثر من اللازم؟ لكنه ليس منتفخاً.

كلاوديا: إنه ثقيل جداً. إذا رفعته سيفلت من أسفله.

(برهة قصيرة).

قلت لك وكررت عدة مرات، إذا ملأت الصندوق أكثر مما يجب فسيفلت من أسفله. رجوتك عدة مرات أن تنتبه للأمر.

فرانك: هذا صحيح، لقد قلتِ ذلك مع كل صندوق كنت أجهزه، ثم تعيدين تجهيزه من جديد، مما يجعلنا نضيّع ضعف الوقت، علماً بأنه لم يفلت أي صندوق من الصناديق التي جهزتها، ولا أي صندوق.

[يتوجه غاضباً نحو الصندوق الذي سحبته إلى الردهة لتوها. يرفعه لكي يضعه فوق الصناديق الأخرى.

أسفل الصندوق يفلت وتتبعثر المحتويات على الأرض].

كلاوديا: (محتجة) لا!

فرانك: ولكن ما هذا.

[كان ما سقط من الصندوق كومة من أكياس النايلون الممتلئة].

كلاوديا: عيون آلهة الدجاج!

فرانك: أنا لم أجهز هذا الصندوق، منذ سنوات لم ألمس هذه الحجارة. لم أكن أعلم أبداً أننا ما زلنا نحتفظ بها.

(تلتقط كلاوديا أحد الحجارة من أحد أكياس النايلون).

كلاوديا: انظر.

(تنظر عبر الثقب الصغير الموجود في وسط الحجر المستدير كالزر).

يقال بأن من ينظر عبر ثقب إله الدجاج يرى المستقبل.

فرانك: أو الماضي، حسب الجهة التي تنظرين منها.

كلاوديا: صحيح؟

(تنظر إلى وجهي الحجر لبرهة قصيرة).

فرانك: لماذا تضعين كل حجر في كيس لوحده.

كلاوديا: لماذا؟ انظر.

(ترفع الكيس بيدها).

انظر إلى الكيس جيداً.

(يحتاج للحظة كي يخطر بباله قراءة ما كُتِب على الكيس. هناك على الكيس صورة لبرج إيفل).

فرانك: لا!

كلاوديا: أتذكر من أين؟

فرانك: احتفظتِ.

(برهة قصيرة).

احتفظتِ بها طوال هذه السنوات، طوال تسع عشرة سنة.

كلاوديا: طبعاً، هذا ما فعلته.

(برهة قصيرة).

فرانك: تعالي.

كلاوديا: لا!

فرانك: تعالي!

كلاوديا: لا! يجب أن نتابع العمل.

فرانك: تعالي.

(برهة قصيرة. تأتي إليه. يتعانقان).

كلاوديا: (أثناء العناق) لا يوجد سوى تفسيرين لعدم حديثك لي أبداً عنها.

فرانك: كفى، وكوني سعيدة لذهابها.

كلاوديا: إما أنها لم تعن لك شيئاً فعلاً، فنسيتها بكل بساطة.

(فرانك يتحسس جسمها).

أو بالعكس، أن تكون قد عنت لك الكثير.

(تتخلص من عناقه).

ولهذا لم تأت على ذكرها أبداً. أي أنك أخفيتها عني.

(تنظر إليه نظرة متفحصة).

فرانك: لقد نسيتها تماماً. حتى أني الآن لا أستطيع تذكرها بوضوح.

كلاوديا: لكنك قلت لها.

فرانك: ماذا قلت؟

كلاوديا: أنك.

فرانك: لا، كان ذلك، كان نصاً من أغنية ما، ما عدت أذكر، ما عدت حتى أعرف.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: إذاً يحتمل أن تكون قد قلتها لها فعلاً، لكنك ما عدت تذكر.

(برهة قصيرة).

المسكينة.

- 7 -

[قفل باب البيت يتمزق. يُفتح باب البيت بقوة. برهة قصيرة.

آندي ابن فرانك وكلاوديا يندفع داخلاً. إنه مقطوع النَفَس كمن تعرض لصدمة، وهو غير قادر على النطق. إنه يحمل على ذراعيه جثة رومي فوغتلاندر ذات المعطف القصير].

آندي: أنجدوني.

كلاوديا: ماذا.

فرانك: ما الأمر؟

آندي: في الخارج، أمام البيت، كانت هذه المرأة على الأرض.

(برهة قصيرة).

فرانك: رومي.

آندي: إنها ميتة.

فرانك: ميتة؟

آندي: نعم ميتة، كانت ميتة على الأرض أمام البيت.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: المرأة، ميتة، لماذا لم تتركها هناك حيث كانت؟

(برهة قصيرة).

آندي: ماذا؟

كلاوديا: لماذا لم تتركها هناك حيث كانت؟

آندي: أتركها حيث كانت؟ المرأة الميتة؟

كلاوديا: نعم.

آندي: لم أستطع.

فرانك: لم يستطع أن.

كلاوديا: ولماذا لا. ماذا سنفعل بها هنا؟

(برهة قصيرة).

ماذا سنفعل بالجثة هنا في البيت؟ أعدها إلى مكانها.

آندي: إلى حيث كانت، أمام البيت؟ أن أمددها على الأرض كما كانت؟ لا!

كلاوديا: حية أم ميتة، هذه المرأة لن تدخل بيتي.

آندي: لا أستطيع حملها إلى الخارج.

كلاوديا: لماذا لا تستطيع، ألم تجلبها بنفسك إلى هنا؟

(برهة قصيرة).

آندي: (يخرج منه الكلام رغماً عنه) أنا قتلتها!

فرانك: أنت ماذا؟

كلاوديا: ما هذا الكلام.

آندي: أنا المسؤول عن موتها.

(تحاول كلاوديا إغلاق الباب الذي انكسر قفله لدرجة أنه يبقى مفتوحاً قليلاً مهما حاولت إغلاقه، ولو بالقوة).

فرانك: ضعها، ضعها هنا فوق هذه.

(يضع آندي المرأة الميتة فوق بعض الصناديق الكرتونية المجهزة للانتقال).

كلاوديا: لا يمكن.

آندي: أنا لا أفهم كيف حدث الأمر.

فرانك: ماذا؟ ما الذي حدث؟

آندي: تينا وأنا، معاً، اليوم يومنا الأخير، الشمس تشرف على المغيب، ثم تخرج المرأة، هذه المرأة، من البيت، وأنا لا أستطيع أن أفسر، لماذا أغضبتنا، هنا أمر متعلق بها، بمشيتها، لا أدري، ما الأمر، قلق ما، أغضبَنا، شعرنا به كلانا في الوقت نفسه، ثم التقطت تينا حجراً، ورمتها به، لكنها لم تصبها، مرتين، والمرأة صارت بعيدة، يستحيل إصابتها، هذا ما خطر ببالي، ورميتها بحجر، لكن الحجر انشد إلى جاذبيتها، فطار نحوها، في اللحظة التي استدارت عندها وأصابها في رأسها. تهاوت المرأة ولم تعد تنهض.

(برهة قصيرة).

ما الذي فعلته؟

(برهة).

بسبب تلك اللحظة، بسبب رمية الحجر، سأدفع الثمن حياتي كلها.

(صمت. لا أحد يدري ما يقول).

(الأم تعانق ابنها. الأب يلتفت نحو المرأة الميتة).

فرانك: إنها حية!

آندي: ماذا؟

فرانك: نعم، إنها تتنفس.

(برهة قصيرة).

ليس بعمق، لكنها تتنفس.

كلاوديا: حية.

فرانك: مغمى عليها، لا أكثر، فقدت وعيها نتيجة إصابتها بالحجر.

(برهة قصيرة).

أنت لم تقتلها.

(برهة قصيرة).

آندي: لمْ.

فرانك: لا يمكن أن ندعها مستلقية بهذا الشكل، إذا كانت مصابة بارتجاج في الدماغ، فيجب أن تستلقي في العتمة.

كلاوديا: أين يجب أن نمددها.

آندي: على الكنبة.

كلاوديا: الكنبة رحلت.

آندي: رحلت.

كلاوديا: رحلت بالسفينة مثل معظم أثاث البيت.

فرانك: لا يمكن أن تبقى حيث هي الآن، من يدري كم ستطول الحالة حتى تستعيد وعيها.

آندي: إذاً، ضعوها في سريركم.

كلاوديا: يستحيل. لن تدخل سريرنا ولا بأي شكل من الأشكال.

فرانك: وماذا عن سريرك، سنمددها في سريرك.

آندي: سريري، أنا، إذا احتلت هي سريري، فأنا أين.
(برهة قصيرة).
بع قليل ستأتي تينا، لآخر مرة.

كلاوديا: وهل لا بد من أن تلتقيا هنا.

آندي: ولكن.
(برهة قصيرة).
لا يمكننا أن نذهب إلى بيتها، أبوها يكرهني.
(برهة قصيرة).

كلاوديا: اذهبا إلى السينما، هناك الكثير من الاحتمالات.

آندي: وبعد ذلك؟ لن أقضي الليلة بجانب هذه المرأة في سريري!
(صمت)

فرانك: لا يمكنك.

آندي: لن أفعلها.

فرانك: لا يمكنك.

آندي: هذا ما لن أفعله! ليتني لم أحركها من مكانها أصلاً.
(يغادر غاضباً).
(يبقى فرانك وكلاوديا مع رومي الفاقدة الوعي).

فرانك: لنحملها إلى هناك.

كلاوديا: احملها أنت.

فرانك: لا أستطيع وحدي أن أحملها.

كلاوديا: لا؟ أهي ثقيلة عليك؟ لكنك كنت قادراً على ذلك سابقا، ولكن ما هذا؟

فرانك: ماذا؟

كلاوديا: هذا، على الأرض، هنا.
هل هذا دم؟

فرانك: دم؟

كلاوديا: نعم.

فرانك: أين؟

كلاوديا: هنا، على الأرض.

فرانك: فعلاً، هناك بقعة، ما كانت ستلفت نظري، لولا هذا.

(يتفحص البقعة).

هذا دم، إنها تنزف.

كلاوديا: أين؟

فرانك: لا أرى شيئاً.

كلاوديا: تفحصها إذاً.

(يتفحص فرانك بشكل سطحي المرأة المحددة على الصناديق الكرتونية).

فرانك: لا يوجد جرح.

كلاوديا: الجرح مغطي، إما تحت الثياب أو تحت الشعر، عليك أن تتفحصها بدقة، هيا مد يديك، فهذه ليست المرة الأولى.

فرانك: لماذا لا تقومين بذلك بنفسك؟

كلاوديا: أنا؟ بكل تأكيد لن أفعلها. لن ألمس هذا الجسد.

(تحت أنظار كلاوديا يفحص فرانك جسد رومي. بعد لحظات).

ماذا وجدت؟

فرانك: لا شيء.

كلاوديا: أما زال ملمس جسدها كالسابق؟

(يتوقف فرانك. ينظر إلى كلاوديا. ثم يتابع الفحص).

ماذا وجدت؟ أما زال ملمس جسدها كالسابق؟ أتتذكر الآن؟ هل استرجعت الذكرى؟

فرانك: هنا.

(كدليل يريها يده الملوثة بالدم).

هنا، تحت الشعر، الجرح هنا.

(برهة قصيرة).

علينا أن نضمده.

كلاوديا: نضمده.

فرانك: نعم، ابحثي عن ضماد، النزيف مستمر.

كلاوديا: (تقوم كلاوديا بمحاولة يائسة لفتح بعض الصناديق) كيف يمكنني العثور على الضماد، كل شيء لدينا معبأ في الصناديق!

فرانك: إذاً سأذهب إلى السيارة.

كلاوديا: أنت.

فرانك: إلى السيارة.

كلاوديا: وأنا؟

فرانك: تبقين هنا معها، حتى أعود.

كلاوديا: لا، لن أبقى وحدي معها لا يمكنك أن تتركني معها لوحدي، ماذا سأفعل، إذا استيقظت، أنسيت ما قلته لها!

فرانك: إذاً اذهبي أنت، وأنا أبقى معها.

كلاوديا: أنت تبقى معها.

علي أن أتركك لوحدك معها.

فرانك: يجب على أحدنا أن يذهب.

كلاوديا: لماذا لا نهزها حتى تصحو، ثم نضعها عند الباب.

فرانك: في وضعها هذا، كوني سعيدة أنها ليست ميتة.

كلاوديا: ربما كان هذا هو الأفضل.

فرانك: اذهبي إلى السيارة، وأحضري أخيراً الضماد.

كلاوديا: لماذا لا نذهب كلانا.

فرانك: (يرفع صوته غضباً) لا يمكن تركها هنا لوحدها.

قلت اذهبي!

(كلاوديا تغادر مترددة).

- 8 -

[فرانك وورومي. إنه يجلس بجانب المرأة الممدة فوق الصناديق رافعاً رأسها كالسابق. لا شيء سوى هذه الصورة. إنه ينظر نحو المرأة، ثم ينظر أمامه شارد الذهن. تفتح رومي عينيها وتنظر إليه طويلاً من دون أن ينتبه لذلك بداية. ثم:]

فرانك: كيف حالك؟ هل أنت بخير؟

رومي: كنت أعرف أنك أخيراً ستأخذني إليك. أخيراً.

فرانك: لا.

رومي: بل فعلت.

(برهة قصيرة).

وإلا لما كنت هنا.

(تفقد وعيها مجدداً. برهة. يبقى جالساً على الصندوق، ويبقي رافعاً رأسها. ثم يحملها بين ذراعيه ويذهب بها إلى غرفة آندي

الخشبة فارغة. تعود كلاوديا مسرعة ومعها الضماد).

كلاوديا: هاهو.

(لا تجد أحداً، فتقف وحيدة في الردهة).

- 9 -

[فيما بعد أثناء الليل، نحو الساعة الثالثة والنصف فجراً. الردهة الفارغة. تخرج رومي من غرفة الابن والضماد حول رأسها، في شبه ظلام. تقف في الردهة من دون حراك. ثم تجلس على أحد الصناديق في الردهة. هدوء.

يدخل آندي عبر باب المنزل الذي وضع و راءه مؤقتاً، بسبب كسر القفل، ثلاثة صناديق فوق بعضها بعضاً. يدفع الصناديق بمصراع الباب فيسقط الصندوق العلوي على الأرض، فيبعثر على الأرض بعض ألعاب الأطفال القديمة وبعض موديلات السيارات بحجم علبة الكبريت].

آندي: صندوقي، كان يجب أن يكون صندوقي.

(أخذ يلّم أشياءه ويضعها في الصندوق).

لماذا صندوقي أنا تحديداً.

رومي: لا ترتعب.
آندي: (مرعوباً) هه.
(برهة قصيرة).
(يتوقف آندي عن لمّ أشيائه).
أين أبواي.
رومي: نائمان.
(برهة قصيرة).
آندي: وماذا عنكِ؟
رومي: أنا مستيقظة.
آندي: صحيح.
رومي: وأنت؟
آندي: أنا أيضاً مستيقظ.
رومي: من أين أنت قادم الآن؟
آندي: من الخارج.
رومي: إنها الثالثة والنصف. ألست متعباً؟
آندي: لا.
رومي: ألا تريد أن تنام؟
آندي: لا، لا.
(برهة قصيرة).
ألستِ متعَبَة؟
رومي: لا.
(برهة قصيرة).
آندي: السرير لكِ.
رومي: لي أنا؟
(برهة قصيرة).
لكنه سريرك.
آندي: نعم، ومع ذلك.

(برهة. لا أحد يتكلم. يستدير آندي فجأة نحو الجدار ويخرج من جيبه قلم تخطيط أسود ثخين ويرسم شيئاً ما على الجدار. ثم يستدير ثانية باتجاه رومي وينظر إليها. برهة).

رومي: ما هذا؟

آندي: شعاري.

رومي: شعارك، أي نوع من الشعارات.

آندي: شعاري أنا، إنه مثل اسمي، فهو ملكي.

رومي: ولأي سبب تفعل ذلك؟

آندي: هذا شعاري أنا، ومن يراه، يعرف، أني كنت هنا.

رومي: هكذا إذاً.

آندي: نعم.

رومي: ولكن من الذي سيراه.

آندي: ماذا.

رومي: أنك كنت هنا.

(برهة).

آندي: لا أدري.

(برهة قصيرة).

غداً سنرحل من هنا.

رومي: والساكن الجديد حتماً سيطلي الجدران.

(برهة قصيرة).

آندي: ومع ذلك، أنا كنت هنا.

- 10 -

تينا: لا يمكننا الذهاب إلى منزله، لأن المرأة هناك، تلك التي أصابها بحجر على رأسها، ولا يمكننا الذهاب إلى منزلي، لأن أبي يكرهه. أبي يقول إنه لا يطمئن لنظراته.

إننا نلتقي كعادتنا دائماً عند المنحدر، ثم نذهب إلى السينما.

وقصة الفيلم تحكي عن المرأة التي عليها أن تجد صندوق باندورا، قبل أن يقع في يدِ رجل سيهدّد به العالم كله. عملية المطاردة تعبر عدة قارات، من اليونان إلى إنكلترا عبر روسيا والصين حتى أفريقيا، مهد الجن البشري. ونحن نركب مع البطلة في غواصات وعلى دراجات نارية وفي سيارات جيب، ونسقط بالمظلات، ونركب السفن وعلى الخيول، ونتدلى من الطائرات المروحية.

وبعد كل هذا نعود إلى البيت. يكون الوقت الحادية عشرة والنصف. ونعود كالعادة لنجلس عند المنحدر في الخارج. الجو بارد، وأنا لا ألبس ما يقيني من البرد. لكن الوقت ما زال مبكراً جداً كي ندخل إلى بيتي.

عند الحادية عشرة والنصف لم أعد أحتمل البرد، فدخلنا إلى بيتي.

دخلت من باب المنزل، وآندي كان ينتظر في الحديقة عند نافذة غرفتي. كان كل شيء في البيت معتماً وهادئاً. أبي وأمي ينامان في الطابق العلوي. وغرفتي تقع في القبو. تسلل آندي بهدوء عبر نافذة غرفتي. كل شيء هادئ.

نستلقي بهدوء بجانب بعضنا في سريري الضيق وفي العتمة. بلا موسيقى. فوقنا ومن حولنا، كما في القبور العتيقة، يحاصرنا المنزل. في القبو هناك حمام صغير وغرفتي ومستودع الأدوات. في الطابق الأول هناك المطبخ وغرفة المعيشة. وفي الطابق العلوي هناك غرفة نوم والدّي وحمام آخر. وعراة كما كنا أخذنا نتجول في البيت. تجولنا في العتمة من دون أي صوت عبر الغرف فالردهة فالدرج صعوداً وهبوطاً. توقفنا عند باب غرفة والدي ثم تابعنا. خرجنا من باب المنزل عراة إلى الحديقة رغم البرد، مشينا على الحشيش ثم نزلنا إلى غرفتي.

فجأة وجدنا والدي في الغرفة ببنطال البيجاما والقميص الداخلي، وصرخ: "اخرج، انقلع من هنا فوراً"، ثم أمسك بآندي وجره وراءه، ماراً بأمي التي كانت تبكي وصعد به الدرج ثم ألقى به عبر باب البيت إلى الخارج.

أسرعت على الدرج نحو الأسفل، وأغلقت باب غرفتي من الداخل، ثم لممْتُ ملابسنا وتسلقت النافذة إلى الحديقة. كان صوت أبي يلعلع وراءنا.

على الطريق إلى منزل والديه أخرج آندي قلما. وصرنا نرسم شعارنا على كل جدار أو باب كراج أو مدخل حديقة. اسمه وبجانبه اسمي، آندي وبجانبه تينا. كنا نتناوب في الكتابة. لم نضع علامة زائد أو قلباً بين الاسمين، بل شعارينا فقط بجانب بعضهما في كل مكان على طول الطريق.

وعندما وقفنا أمام بيت آندي، قال: إذاً.

(برهة قصيرة).

أحبك، لكننا لن نرى بعضنا مرة ثانية أبداً. فقلت: نعم، أعرف. حظاً طيباً. وداعاً.

- 11 -

[قبل يومين. البيت في حالة استعداد للرحيل. الوالدان يلمان الأشياء في صناديق. الابن يحمل صندوقه من غرفته ويضعه في الردهة. لا أحد ينتبه للأمر. يقف آندي هناك لبرهة.

ثم يتوجه نحو الجدار ويكتب عليه بقلم أسود كبير ما يرمز إلى اسمه بحيث يشكل شعاراً].

فرانك: دعك من هذا.

آندي: لماذا؟

فرانك: هذا لا يجوز.

آندي: ما السبب.

فرانك: إنك بهذا تخرب الجدران.

آندي: الجدران.

فرانك: نعم، الجدران.

آندي: بعد غد ستأتي ورشة الدهان وستطلي كل شيء بعد تسعة عشر عاماً من التخريب.

فرانك: تخريب؟ ليس في الجدران أي خراب، بعض الاهتراء، ربما، لكن ليس هناك خراب. أنت من يخربها الآن، فهذا الشعار لن يغطيه أي طلاء.

آندي: سيكون الأمر أفضل هكذا.

(يتناول فرانك سطلاً فيه سائل تحليل يمحو الألوان. يمرر الفرشاة الدائرية فوق شعار آندي على الجدار).

انظر، شعارك لم يَمّحِ.

(يمرر الفرشاة مرة ثانية فوق الشعار).

ما زال كما كان، انظر.

- 12 - 1.

[بعد يومين. ليلاً بعد الثالثة والنصف بقليل].

رومي: (تتلمس الضماد على رأسها ببطء، وقد امتلأ بالدم). ما الذي جرى لرأسي؟ هل تعرف؟

آندي: لا.

رومي: لا؟

آندي: لقد جُرحتِ.

رومي: أعرف، لكنني لا أعرف السبب. لا بد أنني أصبت بشيء ما.

(برهة قصيرة).

آندي: (يهز بكتفيه) كنت خارج المنزل، لا أدري ما جرى قبل ذلك.

رومي: كيف عرفت إذاً أني هنا؟

(لا جواب).

كنت تعرف أني سأكون هنا، عندما رجعت. أليس كذلك؟

(لا جواب. آندي يتابع لمّ حاجياته المبعثرة ووضعها في الصندوق. يدقق النظر في بعضها الذي يعود إلى مرحلة طفولته. سيارات، هنود حمر، قطع ليغو.

صمت. يمسك بيده سيارة بحجم علبة الكبريت).

آندي: هذه سيارة سباق قديمة، بأجنحة.

(يمثل حركة انفتاح بابي السيارة نحو الأعلى).

البابان هما الجناحان.

(يرمي السيارة في الصندوق).

رومي: Who Know how long I've loved you

You know love you still
Will I wait a lonely lifetime
If you want me to-I will.

هل تعرفها.

آندي: الأغنية؟ طبعاً.

(برهة قصيرة).

طبعاً أعرفها.

(برهة قصيرة).

وأنتِ، من أين تعرفينها؟

(يرمي الأشياء الأخيرة في الصندوق. لقد لمّ الآن كل شيء. الصندوق ليس ممتلئاً تماماً. يغلقه آندي ويرسم عليه شعاره بشكل كبير).

أترين؟

رومي: ماذا؟

آندي: الشعار، قبل قليل كان هذا صندوقاً ما. والآن، الآن صار صندوقي. هذا هو معنى الشعار. الصندوق يخصني أنا. ليس لدي سواه، أنا لا أحتاج لأكثر من صندوق واحد.

- 12 - 2.

[بعد قليل في الليلة نفسها]

آندي: كان حجراً.

رومي: ماذا تقصد بحجر.

آندي: ما أصابك كان حجراً.

رومي: لا.

آندي: بل كان حجراً، بهذا الحجم تقريباً، أصابك هنا في رأسك.

رومي: وكيف عرفت ذلك؟

- 12 - 3.

[قبل ذلك بقليل في الليلة نفسها: آندي يغلق الصندوق غير

الممتلئ ويرسم عليه شعاره].

آندي: أترين؟

رومي: ماذا؟

آندي: الشعار، قبل قليل كان هذا صندوقاً ما. والآن، الآن صار صندوقي. هذا هو معنى الشعار. الصندوق يخصني أنا. ليس لدي سواه، أنا لا أحتاج لأكثر من صندوق واحد.

رومي: هل عندك صديقة.

آندي: نعم.

رومي: ما اسمها؟

آندي: تينا.

رومي: أين هي الآن؟

آندي: في بيتها. أو على الطريق إلى البيت.

رومي: ولماذا لا تكون هنا؟

(برهة قصيرة).

آندي: لا يوجد مكان.

رومي: صحيح.

(برهة قصيرة).

ولماذا لستَ معها؟

آندي: كنت معها، حتى قبل قليل.

رومي: هل تحبها؟

آندي: جداً.

رومي: ما مدى جداً هذه؟

آندي: سأحبها إلى الأبد.

رومي: إلى الأبد.

رومي: وهل تعرف هي ذلك؟

آندي: نعم، تعرفه.

رومي: هل قلته لها؟

آندي: نعم، قلته لها.

رومي: أكيد؟

آندي: نعم، قلت لها، إني سأحبها إلى الأبد.

(برهة قصيرة).

رومي: ما شكلها؟

آندي: لو استطعت، لرسمتها، لكنني لا أستطيع.

(برهة قصيرة).

كنت سأملأ جداراً كاملاً برسمها، وجداراً آخر برسم جسدها. كنت سأرسم على الجدار غابة، غابة يكون جسدها فيها فروعاً وأغصاناً وأوراقاً، كل ما هو حي باق، ينمو أمام عيني، وسيكون جسدها على الجدار، من أوراق زرقاء، لدناً ومنعطفاً مع الطريق. جدار وغابة وجسد، عتمة مضيئة. هكذا يجب أن أتمكن من تصورها، عَصية ومحيّرة.

هناك في الغابة حيوانات وأصوات. وهناك خضرة فاتحة مدهشة، كما لو استيقظت بجانبها. الخلفية سوداء. نمور وبباغاوات. مكانٌ يستحيل أن يوجد. يأس، جمال، ظلمة، هي في الوقت نفسه جسدها. ظلمة يستحيل أن يعيش الإنسان فيها. بضعة خيوط من أشعة الشمس تسقط على بحيرة. وهنا ثمة من يسبح، اثنان. هذا ما يجب رسمه على الجدار الكبير، الجذور والأسماك. هذا هو جسد صديقتي، شبابها وكل ما سيأتي بعد: رجال آخرون، حياة أخرى. أطفال.

كيف تتحرك.

لوحة جدارية، ليس فيها سوى غابة، جدار متخم بغابة، ليس فيه من ثغرات سوى نوافذ ضئيلة حفرها أحدهم ذات يوم.

(برهة قصيرة).

رومي: والوجه؟

آندي: الوجه.

(برهة قصيرة).

رومي: الوجه.

آندي: الوجه هو السماء. السماء فوق المنزل، فوق الجدار. المداخن هي حلقها. الغيوم شعرها، سماء شفافة وعينان عميقتان.

(برهة قصيرة).

رومي: عجيب كم تشبه أباك. عندما كان شاباً.

(برهة قصيرة).

آندي: كان حجراً.

رومي: ماذا تقصد بحجر.

آندي: ما أصابك، كان حجراً.

رومي: لا.

آندي: بل كان حجراً، بهذا الحجم تقريباً، أصابك هنا في رأسك.

رومي: وكيف عرفت ذلك؟

آندي: أعرف، لأنني أنا الذي رميته.

رومي: أنت.

آندي: أنا، نعم، أنا رميته.

رومي: إذاً أنت أيضاً من أعادني إلى هنا.

آندي: نعم، أنا.

رومي: أنت أحضرتني، ليس أباك.

آندي: لا، أنا، اعتقدت أنك ميتة.

(تتوجه رومي نحو الشاب وتقبله بعاطفة جامحة).

- 12 - 4.

[قبل ذلك].

تينا: قال، إننا لن نرى بعضنا أبداً. قال، إنه يحبني، لكننا لن نرى بعضنا أبداً.

(برهة قصيرة).

ثم اختفى في البيت. وأنا، اعتقدت أنه سيرجع فوراً. صحيح أنه قال إننا لن نرى بعضنا أبداً، لكنه ماذا سيفعل،

الان، في البيت. حيث لا مكان له. لقد اشعل النور في الداخل، لكنني لا أرى أكثر من ذلك. أقف أمام البيت وانتظر أن يرجع إلي، الجو بارد.

(برهة قصيرة).

انتظر خمس دقائق، عشر دقائق، لكنه لا يأتي.

أقف وحيدة في العتمة، عند أسفل المنحدر، مباشرة خارج بقعة ضوء عمود الكهرباء. الجميع ينام. لا سيارة. لا أصوات. فوقي في أعالي الجو هناك طائرة. كيف الوضع هنا، الآن، في الطائرة؟

لا أحد في الشارع. أتابع الانتظار. لكنه لم يرجع.

- 12 - 5.

[بعد قليل. الابن والمرأة في الردهة. لقد جامَعَتْه].

رومي: ماذا عن صديقتك الآن.

آندي: ماذا عنها؟

رومي: أن تحبها إلى الأبد، ألم تعدها بذلك.

آندي: (يضحك) قلت، نعم.

(برهة قصيرة).

رومي: إذاً؟

آندي: لكن لا أهمية لذلك.

رومي: كيف لا؟

آندي: لأنني لن أراها مطلقاً.

رومي: لن تراها؟

آندي: لا، لن أراها أبداً.

رومي: كيف عرفت ذلك.

آندي: أعرف ذلك.

رومي: يمكنك أن تبقى هنا.

(برهة قصيرة).

أو أن ترجع.

آندي: لا.

رومي: لماذا لا؟

آندي: لأن القصة انتهت. بكل بساطة.

(ينحني الآن نحوها ويقبلها. أثناء ذلك تمد يدها وتلتقط كيس النايلون الذي عليه صورة برج إيفل والذي سقط على الأرض سابقاً خلال البحث عن الضماد.

يدخلان بسرعة إلى غرفته.

- 12 - 6.

[قبل عشر ساعات تقريباً].

كلاوديا: انظر.

(ترفع الكيس بيدها).

انظر إلى الكيس جيداً.

(يحتاج للحظة كي يخطر بباله قراءة ما كُتب على الكيس. هناك على الكيس صورة مطبوعة لبرج إيفل.

فرانك: لا.

كلاوديا: أتذكر من أين؟

فرانك: احتفظتِ.

(برهة قصيرة).

احتفظتِ بها طوال هذه السنوات، طوال تسع عشرة سنة.

- 12 - 7.

[بعد عشر ساعات تقريبا].

(الابن والمرأة. بعد أن دخلا غرفته بقليل، يعودان ثانية. يقبلان بعضهما، هو يضحك ويحاول أن يقبلها مجدداً، في حين تحاول هي خلال ذلك أن تشد كيس النايلون لتغطي به رأسه.

يغيبان في الغرفة مجدداً.

يظهران مرة أخرى، وقد أوصلت الكيس الآن لما فوق عينيه، وهو يحاول خلال التقبيل أن يحرر نفسه، على الرغم من أنه لم يعرف بعد ما الذي يجري. يغيبان في

الغرفة مجددا.

أثناء الظهور الثاني يحاول آندي تحرير نفسه، لكنه لا يستطيع لأنها غطت الآن كل رأسه بالكيس. يخبط الهواء بذراعيه. إنه يختنق، وسيموت. يعودان إلى غرفته، إنه يناضل، وهو يختنق ولا يرى شيئاً، كي يعود إلى الردهة، لكنها تشده إلى غرفته.

من باب آخر تظهر كلاوديا وهي ترتدي سروالاً قصيراً وقميصاً داخلياً T.Shirt. إنها نعسانة كلياً. هل سمعتْ شيئاً؟).

كلاوديا: آندي؟

(لا شيء. تتوجه إلى الحمام وتغلق وراءها الباب. أصواتٌ تصدر من الحمام. الابن الذي بلغ حالة النزع الأخير تمكن من العودة إلى الردهة، تصدر من الحمام أصوات السيفون، فتشد رومي آندي نحو غرفته. تخرج كلاوديا من الحمام وتدخل غرفتها.

يزحف الابن للمرة الأخيرة فيصل بنصف جسده خارج غرفته، فتشده رومي إلى الوراء).

- 13 -

[في الصباح التالي. فرانك وكلاوديا في الردهة. شعار آندي على الجدار].

فرانك: لقد هرمتِ.

(برهة).

تبدين كامرأة عجوز.

(برهة).

كلاوديا: وأنتَ أيضاً.

فرانك: عجوزاً ومستهلكة.

كلاوديا: (بصوت منخفض) مثلَك.

(برهة قصيرة).

ولكن على نقيضك، أنا لست جبانة.

فرانك: إنك عجوز، مستهلكة وبشعة.

(برهة قصيرة).

(ينشغل قليلاً بصندوق ما).

لم يعد هناك الكثير لعمله.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: ما هذا الذي تقوله.

(برهة قصيرة).

مثل هذا الكلام لا يقال لأحد أبداً، هذا الذي قلته لتوك، ولا حتى بعد تسع عشرة سنة من الزواج.

(برهة قصيرة).

هذا كلام لا يقال.

ليس بعد أن ربيت ابنك حتى كبر. ولا يقال أبداً في مثل حالنا، نحن الاثنين، اللذين أرادا بدء مستقبل مشترك معاً.

(برهة قصيرة).

هذا كلام لا يقال.

- 14 -

[قبل بضع دقائق من الصباح نفسه. فرانك في الردهة. تظهر كلاوديا].

فرانك: هل نمتِ جيداً؟

كلاوديا: رأيت أحلاماً مزعجة. قضيت نصف الليل في أحلام مزعجة.

(تفتح باب غرفة الابن).

فرانك: لقد ذهبت. لا يوجد أحد هنا.

كلاوديا: أين آندي؟

فرانك: آندي؟ ليس هنا، غرفته فارغة.

كلاوديا: أين هو؟

فرانك: وما أدراني، حتماً عند تينا.

كلاوديا: هذا غير محتمل، والدها يكرهه.

فرانك: لا شك في أنه وجد مكاناً ما إذاً.
(برهة).
كلاوديا: أمر مؤسف.
فرانك: هُمْ؟
كلاوديا: قلت إنه أمر مؤسف.
فرانك: ماذا تقصدين.
كلاوديا: أنها ذهبت، أنتَ حتماً تجد الأمر مؤسفاً.
فرانك: لماذا تقولين هذا الكلام.
كلاوديا: لأنه الأمر الواقع.
فرانك: ماذا؟
كلاوديا: من المؤسف لك حتماً، أنها ذهبت.
فرانك: ولماذا يجب أن يكون الأمر هكذا، كيف خطر ببالك أنني سأتأسف على ذلك.
كلاوديا: لأنك كنت راغباً بمتابعة الحديث معها.
فرانك: هكذا؟
كلاوديا: هكذا.
فرانك: وعن أي شيء؟
كلاوديا: عن أي شيء.
فرانك: نعم، عن أي شيء؟ عن أي شيء كنت راغباً في الحديث معها.
كلاوديا: وما يدريني، أنت من يجب أن يعرف ذلك بشكل أفضل.
فرانك: لا أدري عما تتكلمين.
(برهة قصيرة).
لو كنت أريد أن أتحدث معها، كنت رجوتها التفضل بالدخول. بالأمس. بدلاً من طردها.
كلاوديا: هكذا.
فرانك: طبعاً.

كلاوديا: لكنك لم تطردها.

(برهة قصيرة).

أنا من أغلق الباب، وليس أنت.

(برهة قصيرة).

أنت من حملها إلى السرير. أنت من ضمد لها رأسها.

فرانك: وماذا كان علي أن أفعل

كلاوديا: لا شيء.

فرانك: لا شيء؟

كلاوديا: لكنك بدلاً من ذلك كنت طوال الوقت تذهب إلى الغرفة لتطمئن على حالتها، رغماً من أنها كانت فاقدة الوعي!

فرانك: لهذا السبب. إصابتها كانت خطيرة. كنت خائفاً أن لا تعود إلى وعيها!

كلاوديا: هذا الخوف، وقد صار الآن واضحاً، كان بلا سبب على الإطلاق.

هذا الخوف كان مجرد عذر. ذريعة لتذهب إليها.

برهة.

علماً بأن الأمس كان آخر أمسياتنا هنا.

فرانك: لقد هرمت.

(برهة).

تبدين كامرأة عجوز.

(برهة).

كلاوديا: وأنتَ أيضاً.

فرانك: عجوزاً ومستهلكة.

كلاوديا: (بصوت منخفض) مثلك.

(برهة قصيرة).

ولكن على نقيضك، أنا لست جبانة.

فرانك: إنك عجوز، مستهلكة وبشعة.

(برهة قصيرة).

(ينشغل قليلاً بصندوق ما).

لم يعد هناك الكثير لعمله.

(برهة قصيرة).

كلاوديا: ما هذا الذي تقوله.

(برهة قصيرة).

مثل هذا الكلام لا يقال لأحد أبداً، هذا الذي قلته لتوك، ولا حتى بعد تسع عشرة سنة من الزواج.

(برهة قصيرة).

هذا كلام لا يقال.

(تدخل رومي من باب المنزل المفتوح).

رومي: الباب مخلوع تماماً، يكاد القفل أن يسقط. كيف يمكن لمثل هذا أن يحدث؟

ما الذي جرى؟

(برهة قصيرة).

هذا لا يمكن إصلاحه أبداً.

(صمت).

كلاوديا: أنا سأغادر البيت الآن. بعد عشرين دقيقة.

(تنظر إلى الساعة).

وبعد عشرين دقيقة، إذا كانت هذه المرأة ما زالت هنا، سأغادر إلى الأبد. إن بقيت هذه المرأة هنا بعد عشرين دقيقة، فكل، كل ما بيننا قد انتهى.

(كلاوديا تغادر. تصفق باب المنزل وراءها، لكنه يعود ويبقى مفتوحاً).

- 1 - 15 -

[بعد خمس وعشرين دقيقة تقريباً].

(كلاوديا تدخل إلى المنزل. الردهة خالية. تصدر أصوات من الحمام.

تقف وتنصت. تذهب إلى الغرفة المجاورة وتبحث. لا أحد.

تعود وتقف عند باب الحمام وتنصت مجددا).

كلاوديا: على كل حال.

(برهة قصيرة).

على كل حال، ذهبت!

(برهة قصيرة. تفرح)

تقريباً لم أكن واثقة من أنك قادر على ذلك، تقريباً.

(تلتفت نحو باب المنزل وتحاول مجدداً إغلاقه. وكلما حاولت تزداد عنفاً، لكنها تصفقه أخيراً بقوة، بحيث يبقى فعلاً مغلقاً)

لقد أصلحت الباب.

(بصوت منخفض) تلك العاهرة.

(عند باب الحمام) هل يمكن أن أدخل؟

(الباب مقفل من الداخل).

تقريباً، لم أكن واثقة منك.

(برهة قصيرة).

هل أنت تحت الدوش؟

(بلهجة ماجنة نوعاً ما) تسعة عشر عاماً من الزواج تلتصق بالبشرة.

لن تتمكن من إزالتها، لن تنجح في ذلك، تلتصق بشكل أقوى من ذلك الصيف.

(برهة قصيرة).

هل كانت تينا، تلك التي خرجت من البيت قبل قليل؟ ظننت أني رأيت أحداً.

(تجد هدية صغيرة ملفوفة. تتكلم باتجاه الحمام.

ما هذا؟ هل هذه من تينا؟ بادرة لطيفة منها. إنها فعلاً بادرة لطيفة، ما أجمل ذلك. أتعرف ما فيها؟

(برهة قصيرة).

وآندي؟ ليس هنا؟ أين هو؟ أليس لديه سوى هذا الصندوق؟

(تكاد أن تفتح هذا الصندوق، لتنظر ما بداخله، لكنها فجأة

تتوقف.

تأخذ الهدية وتذهب إلى غرفتها. أثناء الطريق تنزع الورق عن الهدية. عند باب غرفتها تقف لبرهة مندهشة.

- 15 - 2.

[قبل خمس وعشرين دقيقة تقريباً. الباب ينصفق بقوة ثم يرتد مفتوحاً. كلاوديا قد غادرت المنزل. فرانك ورومي وحدهما].

(برهة قصيرة).

فرانك: وماذا الآن؟

(برهة قصيرة).

رومي: ما علينا سوى أن ننتظر عودتها. ثم نصبح فعلاً لوحدنا.

فرانك: لا!

رومي: كما تريد، يمكننا أن نغادر قبل أن تعود.

(برهة قصيرة).

طيب، تعال إذاً.

(تتوجه نحو الباب فيما يبقى هو في مكانه).

فرانك: لا!

رومي: ماذا تقصد؟

فرانك: لا أريدك أن تكوني هنا، عندما تعود.

(برهة قصيرة).

رومي: تريدني، أن أغادر؟

فرانك: نعم.

(برهة قصيرة).

أريدك أن تذهبي. ويفضل فوراً.

(برهة قصيرة).

رومي: عندي لها هدية.

فرانك: لمن؟

رومي: لزوجتك.

فرانك: سوف لن تفتحها.

رومي: من يدري.

فرانك: إذاً.

(برهة قصيرة).

خذي هديتك واذهبي.

رومي: إني لا أصدقك.

فرانك: ماذا؟

رومي: أنك تريد أن أذهب. إنك تريد البقاء هنا. هذا ما لا أصدقه.

(برهة قصيرة).

أنت لن تدعني أذهب. لقد حملتني بنفسك إلى الغرفة. وأنت من ضمد جرح رأسي.

فرانك: مساء الأمس، نعم، كنتِ مصابة. كنتِ بحاجة للمساعدة.

(برهة قصيرة).

لكن الآن، الآن حالتك تحسنت.

(برهة قصيرة).

فجأة تعودين إلى هنا. لماذا؟ ماذا تبغين؟

رومي: أريد أن أكون معك، ولا شيء سوى ذلك.

فرانك: لكنك ترين الوضع كما هو عليه.

رومي: نعم، أراه.

فرانك: إذاً.

(برهة قصيرة).

أنت تحبني.

فرانك: كيف خطر هذا ببالك؟

رومي: هذا هو الواقع.

وزوجتك غادرت البيت لتوها، فتركتنا أخيراً لوحدنا. ستعود بعد عشرين دقيقة. ثم ستختفي إلى الأبد.

(برهة قصيرة).

هكذا سيكون الأمر.

فرانك: بل لن يكون هكذا.

رومي: لماذا لا؟

فرانك: لأننا متزوجان منذ تسع عشرة سنة.

- 15 - 3.

[بعد بضع دقائق].

فرانك: طيب، لنذهب إذاً.

(يبحث عن جاكيته).

لنذهب. معك حق.

(برهة قصيرة).

على كل حال لم يعد إلا القليل، إلا القليل.

رومي: والزوجة.

فرانك: الزوجة ذهبت، وستدرك أن القصة قد انتهت. بكل بساطة.

(برهة قصيرة).

رومي: وماذا عن ابنك.

لا يكفي أن تتخلى عن زوجتك فقط. الأمر يسري على ابنكما أيضاً.

- 15 - 4.

[قبل بضع دقائق]

فرانك: كيف خطر هذا ببالك؟

رومي: هذا هو الواقع.

وزوجتك غادرت البيت لتوها، فتركتنا أخيراً لوحدنا. وستعود بعد عشرين دقيقة، ثم ستختفي إلى الأبد.

(برهة قصيرة).

فرانك: بل لن يكون الأمر كذلك.

رومي: لماذا لا.

فرانك: لأننا متزوجان منذ تسع عشرة سنة.

رومي: لكنني لا أرى هذه السنوات التسع عشرة.

فرانك: هذه السنوات التسع عشرة تملأ حالياً أكثر من شاحنة!

(برهة قصيرة).

على الأقل سبعين صندوقاً!

رومي: وأين هي الشاحنة؟

فرانك: غادرت! والباقي سيلحق بها.

رومي: إذاً؟

(برهة قصيرة).

ماذا تظن؟ كيف باعتقادك قضيتُ كل هذا الوقت؟ السنوات الأربع والعشرين الأخيرة؟ بماذا حَفِلت؟ بالرجال، ليس واحداً، كثيرين، الواحد تلو الآخر، اختر ما تشاء من المهن، أساتذة مساعدين، أطباء، محامين، فنانين، عما تريد أن أحكي لك؟ عن البيوت، عن السيارات؟ عن الإجازات؟ عن حالات الانفصال؟ كيف تتصور أني قضيت السنوات الأربع والعشرين الأخيرة؟ نادراً ما كنت وحيدة، لكنني طوال الوقت كنت أنتظر.

فلا أحد، لا أحد منهم كان كما كنتَ أنت حينذاك، لم يستطع أي منهم أن يخرج عن المسار المرسوم له، لم يكن هناك أي شيء، لا حرية ولا أي شيء، سوى التخطيط، البرمجة، وضع المشاريع. فلا تقل لي، لا تقل لي الآن أنك مثلهم تماماً.

(برهة قصيرة).

فرانك: طيب، لنذهب إذاً.

(يبحث عن جاكيته).

لنذهب معك حق.

(برهة قصيرة).

على كل حال لم يعد هناك إلا القليل، إلا القليل.

رومي: والزوجة.

فرانك: الزوجة ذهبت، وستدرك أن القصة قد انتهت بكل بساطة.

(برهة قصيرة).

رومي: وماذا عن ابنك.

لا يكفي أن تتخلى عن زوجتك فقط. الأمر يسري على ابنكما أيضاً.

(برهة قصيرة. إنه لا يفهم القصد).

فرانك: وكيف يمكن أن أتخلى عن ابني؟

(تهز بكتفيها).

أقصد: حتى إن رحلتُ من هنا، الابن سيبقى دائماً.

سيكون دائماً موجوداً، كما كانت السنوات الأربع والعشرين، موجودة أيضاً، من دونك طيلة الوقت.

رومي: يجب أن أصر على الأمر، لا بد أن أسمعها منك.

(برهة قصيرة).

وإلا لن نكون سعداء.

فرانك: ماذا؟ ما الذي يجب أن تسمعيه؟ أردتِ أن أرحل معك، أنا جاهز لذلك، فماذا تريدين غير ذلك؟

رومي: عليك أن تقولها.

(برهة قصيرة).

عليك أن تنطق بلسانك أن تلك السنوات لم تكن موجودة.

فرانك: لا.

رومي: لا؟

(برهة قصيرة).

إذاً الآن سأذهب.

(تتوجه نحو الباب).

فرانك: بل كانت موجودة، وانقضت، هنا، ماذا علي أن أقول.

رومي: قل على الأقل، إنه يُفضل لو لم تكن: لا الزوجة، ولا الزواج، ولا الابن.

فرانك: هذا لا يمكن.

رومي: بل لا بد.

فرانك: لماذا.

رومي: لا يمكن أن يكون الأمر إلا هكذا.

(برهة. لا شيء. تلتفت نحو الباب، تمسك بالقبضة، تمشي).

فرانك: ممكن! محتمل.

محتمل جداً، أن.

(رومي تعود).

رومي: أن ماذا؟

فرانك: أنه يُفضل لو.

رومي: لو ماذا؟

فرانك: أنه يُفضل لو لم تكن عندي لا الزوجة ولا الابن: محتمل، نعم، ممكن جداً، عودي.

(تعود وتقبله. يقبلان بعضهما طويلاً).

رومي: والآن غنّ.

تلك الأغنية.

(برهة).

فرانك: لا أستطيع.

(برهة قصيرة).

(ضاحكاً): فأنا لم أنس الكلمات فقط، بل اللحن أيضاً.

رومي: نسيت الأغنية؟

فرانك: لا، أنا، ما نسيته هو مطلعها.

رومي: (تغني "I will" لِلِنون ومَكارتن)

Who Know how long I've loved you
You know love you still
Will I wait a lonely lifetime
If you want me to-I will.
For if I ever saw you
I didn't catch your name

But it never really matterd
I will always feel the same
Love you forever and forever
Love with all my heart
Love you whenever we're together
Love you when we're apart
And when at last I find you
Your song will fill the air
Sing it loud so I can gear you
Make it easy to be near you
For the things you do endear you to me
You know will
I will

هل تذكرتها الآن؟

فرانك: نعم.

رومي: وماذا تذكرت أيضاً؟

فرانك: كل شيء.

رومي: مثل؟

تذكرتك، تذكرت علاقتنا.

رومي: وماذا منها.

فرانك: غرفتك. المدرسة. أبويك.

(برهة قصيرة).

رومي: ماذا كان اسم الحديقة، أما زلت تذكر الحديقة؟

فرانك: الحديقة، لست أدري، هل كان لها اسم؟

رومي: لكنك ما زلت تتذكر الشروق في الحديقة.

(برهة قصيرة).

فرانك: كانت الشمس لا تزال متوارية في الشرق، وراء التلال، وتدريجياً ازداد الضياء، وغناء العصافير بدأ يتصاعد شيئاً فشيئاً من الأشجار المعتمة. حافة الغابة وراءنا. جدار من غابة. لا أحد غيرنا في المكان، نحن فقط. بلا نوم، ستغرقين في الحب. كنا هناك مرات عديدة أثناء الصيف. ولم نشعر أبداً بالبرد.

رومي: أقصد ذلك الشروق، عندما صنعت لك الهدية.

فرانك: الهدية.

(لا فكرة لديه، عما تتحدث).

رومي: الهدية، ألا تتذكر الهدية؟

فرانك: طبعاً.

(برهة قصيرة).

رومي: لا فكرة لديك. ليس لديك أدنى فكرة عما أتحدث.

(برهة قصيرة).

أنت لا تتذكر الهدية.

(برهة قصيرة).

فرانك: الهدية، أية هدية، مضى على ذلك زمن طويل جداً!

(برهة قصيرة).

لست قادراً على القفز فوق هذه الهوة الزمنية.

رومي: هذا يعني أنك لن تأتي معي.

(برهة قصيرة).

لكنك قلت بلسانك: إنك ستأتي معي.

(برهة قصيرة).

إلا أنك فعلياً لا تستطيع ذلك أبداً.

(برهة قصيرة).

أنت لا تستطيع حتى أن تتذكر!

فرانك: ماذا، ماذا يمكنني أن أقول، أنا لا أعرف ما هي الهدية التي قدمتها لي.

رومي: إذاً سأرحل الآن وحدي عن هذا المكان، وأنت ستبقى هنا

مع لا شيء.

(رومي تغادر المنزل).

[الرجل وحده في الردهة. بلا حراك. ثم يفك أزرار قميصه، يريد الدخول إلى الحمام. صوت قرع على باب المنزل المردود، غير المغلق. لا شيء. قرع جديد. لا شيء].

تينا: هل هناك أحد؟

(لا جواب. فرانك يقف كالمشلول في الردهة).

هل هناك أحد؟

(برهة).

فرانك: الباب مفتوح.

(تدخل تينا إلى البيت خجولة ومترددة. تينا وفرانك يقفان متواجهين).

تينا؟

(برهة قصيرة).

(تينا تستغرب عدم وجود أحد غير فرانك في المنزل).

تينا: أرغب في الحديث مع آندي.

فرانك: مع آندي؟

(برهة قصيرة).

آندي ليس هنا.

تينا: آندي ليس هنا؟

فرانك: لا، ليس هنا، ظننت، أنه عندك؟

تينا: لا، ليس عندي.

(برهة قصيرة).

يجب أن يكون هنا.

فرانك: لكنني قلت لك: إنه غير موجود هنا.

تينا: لا بد من أن يكون هنا، لا يمكن أن يكون إلا هنا.

فرانك: وكيف عرفت.

تينا: لقد شاهدته، كيف دخل إلى البيت.

فرانك: متى؟

تينا: بالأمس ليلاً.

فرانك: بالأمس ليلاً لم يكن موجوداً هنا.

تينا: بل كان، أنا رأيته بنفسي، وإضافة إلى ذلك:
(برهة قصيرة).
هاهو شعاره! كان موجوداً هنا.

فرانك: طيب.
(برهة قصيرة).
ربما كان هنا لفترة قصيرة، ثم غادر البيت مجدداً.

تينا: لم يغادر.

فرانك: لماذا؟

تينا: لأنني كنت واقفة خارج البيت، كنت بانتظاره.

فرانك: منذ متى؟

تينا: منذ ليلة الأمس، كانت الساعة الثالثة والنصف تقريباً.
(ينظر إليها متسائلاً).

فرانك: منذ الثالثة والنصف ليلاً؟

تينا: نعم، منذ أن دخل إلى البيت.

فرانك: انتظرتِ أمام البيت منذ الثالثة والنصف ليلاً وحتى الآن؟

تينا: (باكية) نعم، لكنه لم يخرج ثانية.

فرانك: غرفته فارغة. أنا آسف. إنه ليس هنا.
(تينا تلقي نظرة على الغرفة الفارغة).

تينا: (تغادر باكية) لا بد، لا بد أن يكون هنا.

(فرانك في الردهة واقفاً. ثم يمد يده إلى فرشاة الطلاء الدوارة الموجودة على السطل الصغير الملىء بمحلول إزالة الألوان، ثم يغير رأيه، فلا يطلي الشعار بالمحلول. يضع الفرشاة الدوارة في مكانها. يخلع قميصه. يدخل إلى

الحمام ويغلق الباب وراءه ويقفله).

[تدخل كلاوديا إلى البيت. الردهة فارغة. تصدر أصوات من الحمام. تقف وتنصت. تذهب إلى الغرفة المجاورة وتفتش. لا تجد أحداً. تعود، تقف مجدداً عند باب الحمام وتنصت].

كلاوديا: على كل حال.

(برهة قصيرة).

على كل حال، ذهبت!

(برهة قصيرة. تفرح).

تقريباً لم أكن واثقة، من أنك قادر على ذلك.

تقريباً.

(تلتفت نحو باب المنزل وتحاول مجدداً إغلاقه. وكلما حاولت تزداد عنفاً، لكنها تصفقه أخيراً بقوة، بحيث يبقى فعلاً مغلقاً).

لقد أصلحتُ الباب.

(بصوت منخفض) تلك العاهرة.

(عند باب الحمام) هل يمكن أن أدخل؟

(الباب مقفل من الداخل).

تقريباً لم أكن واثقة منك.

(برهة قصيرة).

هل أنت تحت الدوش؟

(بلهجة ماجنة نوعاً ما) تسعة عشر عاماً من الزواج تلتصق بالبشرة. لن تتمكن من إزالتها، لن تنجح في ذلك، تلتصق بشكل أقوى من ذلك الصيف.

(برهة قصيرة).

هل كانت تينا، تلك التي خرجت من البيت قبل قليل؟ ظننت أني رأيت أحداً.

(تجد الهدية. تتكلم باتجاه الحمام)، ما هذا؟ هل هذه من تينا؟ بادرة لطيفة منها. إنها فعلاً بادرة لطيفة، ما أجمل

ذلك. اتعرف ما فيها؟

(برهة قصيرة).

وآندي؟ ليس هنا؟ أين هو؟ أليس لديه سوى هذا الصندوق؟

(تكاد أن تفتح هذا الصندوق، لتنظر ما بداخله، لكنها فجأة تتوقف. تأخذ الهدية وتذهب إلى غرفتها. أثناء الطريق تنزع الورق عن الهدية. عند باب غرفتها تقف لبرهة مندهشة وتتأمل الهدية، يبدو أنه ليس فيها سوى كيس نايلون عليه صورة برج إيفل، تلتفت نحو الحمام. تدخل إلى غرفتها. بعد ذلك بقليل:

صرخة مدوية).

- 18 -

تينا: لا أستطيع أن أغادر، أن أغادر ذلك المكان، لا أستطيع.

(برهة قصيرة).

لا أستطيع مغادرة ذلك المكان، حيث يجب أن يكون آندي موجوداً، لكنه ليس هناك. إلى أين ذهب يا ترى؟ لا بد من أن يكون هناك، لكنه ليس هناك. أمشي خائفة جيئة وذهاباً، انتظر هناك عند المنحدر، حيث كنا نلتقي دائماً، حيث.

(برهة قصيرة).

حيث رمينا الحجارة. أجلس هناك وحدي، حتى أني أرمي بعض الحجارة، بلا هدف، فليس هناك أحد قادم أو ذاهب، إلا مرة واحدة والدة آندي التي دخلت إلى بيتها، ثم أعود وأتمشى جيئة وذهاباً، وبالطول والعرض، ثم أمشي نحو بيت آندي، التف حوله، نحو الخلف، من هناك يمكن رؤية ما بداخل غرفة نوم والدي آندي، هناك الخزانة الجدارية والسرير العريض، ثم فجأة تتعثر كلاوديا، والدة آندي، وهي تدخل الغرفة، تبدو مندهشة ومرتبكة، وهي تحمل بيديها كيساً من النايلون، يبدو لي أني رأيت هذا الكيس سابقاً.

(برهة قصيرة).

إنها ما زالت عند الباب، مترددة ومتشككة، ثم تدخل الغرفة أخيراً، ممسكة بالكيس، هناك أمر لا تفهمه، وهذا أراه بوضوح. تمد يدها داخل الكيس الذي يبدو من هنا فارغاً، وفي تلك اللحظة، في لحظة إدخال يدها في الكيس، هذا

يبدو على الاقل عبر النافذة، تشتعل أصابعها، يداها، ساعداها فجأة المرأة كلها بدأت تلتهب في غرفتها، إنها تشتعل، جسمها كله يشتعل، إنها تشتعل بسرعة وبشكل مرعب، لدرجة تبدو معها غير قادرة على الصراخ، أنا لا أسمع شيئاً عبر النافذة المغلقة، لكن فمها مفتوح على آخره من الألم، أتصرخ، أم أنها لا تصرخ، أنا بدأتُ أصرخ، أصرخ بكل طاقتي لكن من سيسمعني، ثم يظهر في الباب والد آندي، يرى زوجته تحترق مع بقايا كيس النايلون في يديها، يقف هناك بلا حراك، قبل أن يختفي من الباب ثانية. أنا أركض. تصل شاحنة النقل قادمة من أسفل الشارع، تقف أمام المنزل. أين آندي.

- 19 -

[قبل ذلك بلحظة:

يخرج فرانك من تحت الدوش، ملتفاً بمنشفة حول خصره، ما عدا ذلك يبدو عارياً ومبتلاً بعض الشيء.

يمشي في الردهة ويتعثر بقوة عندما يدوس سيارة بحجم علبة كبريت. تنطلق السيارة من تحت قدمه بسرعة. ينهض فرانك ويدوس متألماً جداً على هندي أحمر بلاستيكي. يلتقطه بيده غير مصدق، ثم ينظر إلى الأرض. وببطء يبدأ باكتشاف بعض الدمى والألعاب الصغيرة مبعثرة هنا وهناك، ويجد معظمها خلف صندوق آندي. يجمعها كلها ويريد أن يضعها في صندوق آندي يفتح فرانك الصندوق (ويكتشف جثة ابنه). يصاب بصدمة تشل لسانه عن إطلاق أي صوت. كل ما كان قد جمعه بيديه يسقط أرضاً. يريد الإسراع إلى زوجته في غرفة النوم، فيدوس مرة ثانية على سيارة الكبريت، التي ربما سقطت من يديه للتو بسبب الصدمة.

يقف ثم يسقط ثانية، ونتيجة لذلك أصيب ربما بتقلص في عضلات عموده الفقري، أو بشيء من هذا القبيل.

فيزحف على يديه ورجليه نحو غرفة النوم، يفتح بابها ويتجمد في مكانه للحظة، يرى زوجته وهي تحترق، إلى أين الآن؟

في أقصى درجات الذعر يحاول فرانك الوصول إلى باب

المنزل. ويصل إليه زاحفا، متساقطا، قافزا. يضغط على قبضة الباب، لكن الباب لا ينفتح. إنه لا يفهم السبب. يضغط القبضة مجدداً. لكن القفل مشتبك لدرجة أن المصراع لا ينفتح. يُرن جرس الباب. فرانك لا يتمكن من النهوض لأن ركبتيه مصابتان. يُرن الجرس مرة ثانية. إنه لا يستطيع فتح الباب كما لا يتمكن من الوصول إلى الإنترفون.

النهاية



متابعات

- أخبار ثقافية

- جائزة بوكر للرواية

أخبار ثقافية

إعداد: هدى أنتيبا

حوار الفيلسوف السوري "لوسيان"

"لوسيان السماطي" فيلسوف وخطيب من مواليد سورية القرن الثاني للميلاد... ظلت أعماله في طي النسيان حتى جاء المؤرخ والجغرافي الفرنسي "جان كانالي" لينتشل مختارات منها قبل ثلاثة عقود من الآن وهاهو مطلع شباط 2007 ينشر عند دار مطبوعات "زمن الكرز": حواريات لوسيان الأعمال الكاملة. مترجمة عن اللغة اليونانية القديمة... ويصنف الفيلسوف السوري "لوسيان السماطي" بين أعلام المدرسة المدعوة بالسفسطائية التي امتد تأثيرها من أثينا إلى بلاد الشام وآسيا الصغرى وكان "لوسيان" من أبرز الخطباء والكتاب الذين عاشوا من عائدات نشاطاتهم الفكرية في أثينا حيث استقر به المقام ليشغل القرن الثاني للميلاد بمؤلفاته التي تجاوزت العشرين وقد نهل منها فلاسفة عصر النهضة الأوروبية قبل أن يعود الاهتمام مجدداً بهذا المفكر السفسطائي... الذي انتقد الكذب والمعتقدات الخرافية والدجالين ومدعي النبوة على غرار ما يتفشى اليوم في المجتمعات الغربية التي تدعي الحداثة والتطور...

عصور الأنوار العربية...

طبقت سمعته الآفاق الأوروبية نتيجة مواقفه التقدمية على امتداد نصف القرن الماضي؛ إنه "طارق علي" المفكر الانغلو باكستاني زعيم اليسار البريطاني وأبرز الروائيين الذين تناولوا

شخصيات عربية إسلامية في روائعهم.. تلقى روايته "سلطان باليرمو" التي حطت في الأسواق مطلع هذا العام إقبالاً جماهيرياً من قبل قراء أوروبيين اكتشفوا اليوم الوجه الحقيقي للحضارة العربية الإسلامية ذات الأيادي البيضاء في النهضة التنويرية للقارة العجوز وخرجت من عصور الظلام والجهل بفضل العلوم العربية... وتعتبر "سلطان باليرمو" رابع رواية للمفكر "طارق علي" الذي يشغل منصب رئيس تحرير "مجلة اليسار الجديد" التي تصدر في لندن منذ الستينيات من القرن العشرين إلى جانب إشرافه على دار "فيرسو" البريطانية للطباعة والنشر والتوزيع.. ولد طارق علي في لاهور الباكستانية عام 1943... هاجر إلى المملكة المتحدة مطلع الستينيات ليتزعم أنشطة إحدى الحركات اليسارية هناك... توطدت صداقته مع كل من الفلاسفة "برتران راسل" وجان بول سارتر و"فيريليو" إثر طباعته لأعمالهم في دار "فيرسو".. تجري أحداث روايته "سلطان باليرمو" وهي جزء من خماسية تسلط الأضواء على التاريخ المشرف للعالم الإسلامي في جزيرة "صقلية" القرن الثاني عشر وعاصمتها آنذاك "باليرمو" وهي مدينة أسسها القرطاجيون تتمتع جامعتها (وأنشأها العرب) بشهرة على غرار قصورها ذات الهندسة الإسلامية وكنائسها البيزنطية الشرقية تأتي هذه الرواية بعد نظيرتها "كتاب صلاح الدين" ونشرت قبل عامين باللغة الإنكليزية ـ لتصور التآخي والتسامح بين الأديان في ظل الوجود العربي في صقلية إلى جانب تأثير الثقافة الإسلامية المتطورة على التعايش السلمي لمجتمع "باليرمو" وكيفية اعتماد ملوك النورمان الأوروبيين على أساتذة ومدرسين وعلماء عرب مسلمين لتعليم أولادهم: الرياضيات والطب والجغرافيا والفلك إضافة لقواعد اللغة العربية.. وبرع المربون العرب في تلك الاختصاصات خلال ما يسمى عصور الأنوار العربية الإسلامية واستمرت بين القرنين التاسع والثالث عشر في القارة العجوز....

فروسية "لوب دوفيغا"

على غرار شكسبير الذي عاصره قرض الأديب الإسباني "لوب دوفيغا" الشعر وكتب الرواية والمسرحية ليسهم في صناعة العصر الذهبي للآداب الإسبانية يدخل اليوم "دوفيغا" إلى الكوميدي فرنسيز ولأول مرة في تاريخ هذه الخشبة الكلاسيكية من خلال مسرحيته "بيدرو والفارس" نشرت مترجمة إلى الفرنسية عن دار "آفون سين" ويستمر عرضها حتى حزيران 2007 تتمحور أحداثها حول

قيام "بيدرو" الفلاح المتزوج من الحسناء "كاسيلدا" بقتل أحد النبلاء الفرسان الذي راود زوجته عن نفسها فرفضت خيانة الرابط المقدس لتخبر "بيدرو" بهذا الأمر... سرعان ما يتدخل الملك ليقف إلى جانب الفلاح فيحكم على الزوج بالبراءة رغم نظرة النبلاء إلى عملية القتل كتحريض على الثورة ضد طبقة تتمتع بامتيازات واسعة ومن المعروف عن "فيليكس لوب دوفيغا" (1062 - 1635) أنه من أكثر الأدباء الإسبان غزارة... كتب أكثر من 1500 مسرحية وصلت إلينا قرابة أربعمائة منها فقط.. ونافس هذا الأديب مواطنه "سير فنتيس" الذي لم يحصل على شهرة صاحبنا خلال حياته... تنقل "دوفيغا" بين الجندية وبين خدمة الكهنوت ليصنع أسطورته الأدبية... وليغدو أبرز أعلام العصر الذهبي الإسباني حين تبوأت الإمبراطورية القمة على الصعد كافة.. من أهم أعماله "فارس أولميدو" و"القاضي دوسلاميا" التي جعلت منه مؤسس المسرح الوطني الإسباني... فقد استوحى من تاريخ بلاده وأغاني أريافها وقصصها وتراثها مواضيع روائعه... ويرى النقاد في مسرحيات "دوفيغا" توأمة (أعمال شكسبير (1964 - 1616) لمزاوجتها بين الملهاة والمأساة.. وتنتمي "بيدرو والفارس" إلى ثلاثية "العمدة والملك" "وفوينتو فيمونا" وهذه الأخيرة قرية شهدت تمرداً جماعياً مناهضاً لعربدة سيد القلعة المجاورة ينتهي بتصفية هذا الإقطاعي الظالم على أيدي الفلاحين...

هل يحكم "غوغل" الأمريكي العالم؟

"غوغل" نبض الأبحاث الأكثر تطوراً على شبكة الشبكات تعتمده غالبية رواد الانترنيت.. مهمته تنظيم المعلومات والإعلام العالميين... تناولته بالنقد الفيلسوفة وعالمة اللغة "بربارة كاسان" في أحدث أعمالها: "غوغليني = المهمة الثانية لأمريكا" وصدر المؤلف عن دار ألبان ميشيل" الباريسية مطلع شباط 2007 تعمل "بربارة كاسان" مديرة الأبحاث في المركز الوطني للأبحاث العلمية في فرنسا إلى جانب إشرافها على نشر مؤلفات: "النظام الفلسفي" عن دار "سوى" للطباعة تهاجم "بربارة كاسان" في المهمة الثانية لأمريكا" شعارات "غوغل" وتبنتها منذ مطلع الألفية الحالية سياسات جورج بوش الابن في مكافحة ما يسمى الإرهاب العالمي... تقول الفيلسوفة: "إن مهمة جعل المعلومات في متناول الجميع يتنافى مع إرسال قوات عسكرية إلى العراق هذا من جهة أما امتلاك "غوغل" للمعلومات فيعني بصريح العبارة سيطرته على البريد

الإلكتروني للمشتركين بالإنترنت وتوجيهه للإعلام العالمي وتلاعبه بثقافات لشعوب وحضارات الأمم"... فالمعلومة مهما تمتعت بمصداقية ستظل بعيدة عن مفهوم الثقافة لأن السياسة توجه هذا الكم من الأخبار والفعاليات التي قد تكون مسبقة الصنع ومفبركة.. أليست لغة "الويب" أنغلو أمريكية بالدرجة الأولى؟ والإدمان على مصدر يتيم لاستقاء المعلومات يضر بالفكر أولاً وأخيراً.. من هنا جاء مطلب "بربارة كاسان" بتنويع مصادر المعلومات والأخبار كي لا يقع المثقف والمتتبع لما يبثه "غوغل" في فتح غسيل الدماغ وتلجأ إليه سياسات العم سام حالياً... وتناشد الفيلسوفة الفرنسية في الجزء الأول من مؤلفها الشعوب الانطلاق من الأعمال الإبداعية والاختلافات اللغوية لاكتشاف عوالم التواصل الفكري مغايرة لتلك المعدة والجاهزة للتصدير في حواسيب العم سام، بذلك تتضافر جهود التجديد والتنويع لتحقيق ما يسمى الابتكار والتطوير...

فتش عن المرأة

أصيب "بول هاسلنبك"، 56 عاماً ويسكن "تولوز" الفرنسية بمرض الشيخوخة المبكرة... أما فلويد باترسون" الصياد الكندي فيقطن "نورث بي" وقد زرع له الأطباء قلب مجرم يقتل الأطفال توفي إثر حادث ليحظى بطلنا بحياة جديدة.... يلتقي الرجلان عندما يغادر "بول" مدينته للبحث عن "آن" زوجته التي غادرته منذ ثلاث سنوات إلى "نورث بي" على بعد كيلو مترات من "تورنتو"... يصل الزوج المهجور إلى بلاد الثلوج الدائمة فيتوجه إلى الشرطة التي تدلـه على "باترسون" آخر إنسان شاهد "آن" وتكلم معها.... عندما يسأل "بول" الهندي "فلويد" عن زوجته يخبره هذا الأخير أنها غادرت منذ أربعة أشهر إلى "فانكوفر" للقاء شخص لا يعرف عنوانه... تهب في تلك الأثناء عاصفة ثلجية على المنطقة فيسعى "بول" للوصول إلى سيارته للحصول على أدويته التي ظلت داخلها.. لكن العاصفة ابتلعت السيارة... ولم يعد أمام "باترسون" سوى معالجته بالأعشاب حتى يهدأ هذيان "هاسلبنك" وقد شاهد في هلوساته المرضية زوجته مع رجل ثالث لا يعرف كيفية الوصول إليهما... كتب تلك الرواية التي ستتحول إلى فيلم سينمائي الأديب "جان بول دوبوا" وهو روائي وشاعر كندي فرنسي لتحمل عنوان:

"رجال فيما بينهم" وصدرت عند دار أوليفية كانون الثاني 2007 باللغة الفرنسية....

أقدم مهنة في العالم....

فازت الأديبة الأيرلندية "نواك أوفاولان" بجائزة "فيمينا" للآداب الأجنبية عن روايتها: "شيكاغومي" للعام 2006/ 2007 وظهرت عند دار "ويسبايسر" الباريسية مطلع العام الحالي... وتعري الرواية الصعاب والمطبات التي واجهتها حركة التحرر النسائية مطلع القرن العشرين عبر ضفتي الأطلسي... "وشيكا غومي" لقب فتاة هوى أيرلندية تمتعت بشهرة واسعة في فترة "لابيل إيبوك" العصر الجميل قبل أن تصبح امرأة ثرية ذات شأن في بلاد العم سام. هاجرت الفتاة الفقيرة المدعوة "مي" إلى العالم الجديد مع فئات المهاجرين هرباً من الجوع والفاقة....

لتغرق في وحل شيكاغو حيث مرتع عصابات المافيا وتجار المخدرات والأسلحة و.... سرعان ما تطفو الحسناء الشابة على سطح تلك الأرصفة الموحلة لتبدأ مسيرة خلاصها مع حفنة من رفيقاتها اللاتي طالبن بحقوقهن كنسوة يعملن في الكازينوهات المنتشرة في شيكاغو.

وما أن تتدفق الأموال بين أيديهن حتى تدشن تلك العصبة ورشات للخياطة وصناعة القفازات والقبعات ولتنتقل من أقدم مهنة في العالم إلى أرقى دور للأزياء في مدينة الإجرام والدعارة الأمريكية... وتعتبر "شيكاغومي" ثالث رواية للأديبة والمؤرخة الأيرلندية: "نواك أوفاولان" بعد "التقينا في مكان ما.." وها قد وصلت علماً أنها تعمل في حقل التدريس الجامعي في الجزيرة الخضراء....

عودة إلى لصوصية القرون الوسطى..

رغم الجانب الطريف من كتاب "اللصوصية في القرون الوسطى" إلا أن سخونة أحداثه ومواكبتها للمستجدات على الساحتين الأوروبية والأمريكية دفع عدداً من الباحثين لتناول تلك الأعمال في أحدث مؤلفاتهم اليوم... تقول مؤلفة هذا الكتاب وهي مؤرخة وباحثة فرنسية تدعى "فاليري توريه" وصدر عن دار "بوف" الجامعية أواخر عام 2006: "عرفت العصور الوسطى ما يسمى حالياً باللوبيات أو المنظمات الإرهابية التي احترفت اللصوصية وأعمال العنف والجريمة المنظمة وأفرزتها حروب المئة عام بين فرنسا الكاثوليكية وبريطانيا البروتستنتية واستمرت من 1337 وحتى 1453.. بدأها ملك فرنسا "فيليب السادس" وإدوارد

الثالث البريطاني الذي طالب بعرش بلاد الغول لتتخللها الحرب الأهلية في ظل حكم "شارل السادس" وظهور "جان دارك" أيام "شارل السابع" (أحرقت حية في روان عام 1431)....

حملت تلك الحروب عنواناً فرعياً: "الحروب الطائفية" وتمخضت عن تشرذم المجتمعين الفرنسي والبريطاني وانتشار محاكم تفتيش من نوع خاص إلى جانب العصابات السوداء ولصوص الغابات والخ... وترى المؤرخة وباحثة علم المجتمع القروسطي:

"فاليري توريه" أن المجتمعات الغربية عبر ضفتي الأطلسي وعلى امتداد القرن العشرين لا تزال ملونة بمناخات القرون الوسطى على صعيد الجريمة واللصوصية والممارسات الإرهابية والعنف في أريافها ومدنها على حد سواء.. ويكفي تضيف "توريه" إلقاء نظرة على أخبار المجتمعات الغربية في الصحف والمجلات والإذاعات ومشاهدة الأفلام والمسلسلات السوداء والبوليسية التي تبثها الأقنية في دول الشمال لمعرفة المزيد حول تلك الظواهر المرضية الفتاكة...

من الشرق الأقصى إلى "الإيست آند"

"آلسيا لوغو" أديبة صينية متعددة المواهب.. ولدت في قرية للصيادين جنوب الصين عام 1973 لتدرس في سن 18 الإخراج السينمائي في أكاديمية "بي جين" قبل أن تنطلق لكتابة المسرحيات والسيناريوهات والرواية... ترجمت أولى روائعها الأدبية إلى الإنكليزية عام 2004 وعنوانها "قرية الحجارة" لتفوز بجائزة الرواية الأجنبية التي تمنحها "الأندبندنت" سنوياً... ما أن وصلت إلى لندن عام 2002 حتى حصد فيلمها القصير "القاصي والداني" جائزة "البيكس فيوتشرز" صدر لها مؤخراً معجم للعشاق باللغتين الصينية والإنكليزية عن دار شاتو النيووركية بعد أن توج مهرجان "ساندانس" فيلمها الجديد "ما حصيلة صيدك اليوم؟" كأفضل إخراج وسيناريو كتبته... تعيش آليسالوغو في "هاكني" شرق لندن إلى جانب إقامتها في الصين حيث تقوم بتصوير أفلامها.. و"معجم العشاق": يوميات فتاة صينية تنتمي لفئة الفلاحين تعمل في إحدى المصانع اللندية بهدف تعلم اللغة الإنكليزية خلال عام.. تقع الفتاة في حب نحات بريطاني يعاني من الكبت الجنسي فيتردد في مبادلتها مشاعرها لتستيقظ الحسناء من غفوتها الرومانسية بعد صفقة المجتمع الاستهلاكي الغربي المادي لها...

مراسلات "سيد الخواتم"

حين كان أستاذ علم اللسانيات "جون رونالد تولكين" يلقي محاضراته أمام تلاميذه في جامعة أوكسفورد راحت مخيلته تبتدع شخصيات مدينة الكوندور: "ميناس تيريث" من "الهوبتيين" و"الإلغيين" و"الأوركيين" أمثال لملك "قيودين" و"غاندالف" وفرسان "روهان".... أبطال "سيد الخواتم" رائعة الأدب البريطاني المعاصر....

قبل نصف قرن من الآن حطت تلك الملحمة في الأسواق لتشغف بها الناشئة الأوروبية منذئذٍ... وهاهي اليوم "مراسلات" مبتكر تلك الشخصيات الخيالية: "جون تولكين" تنزل إلى الأسواق ليكتشف قراء هذا الأديب الوجه الحقيقي لمدرس فقير عاش يصحح أوراق امتحانات تلامذته مقابل حفنة من الجُنيهات لا تسد رمق أفراد أسرته....

تنشر دار كريستيان بورجوا الفرنسية اليوم تلك المراسلات بعد دار "آلن آنوين اللندنية" والتي تناولت اعترافات "تولكين" لصديقه الشاعر البريطاني "وينستان أودن" عام 1955 حول صعوبة طباعته لروايته فمراسلات "جون رونالد" لكل من ولديه "مايكل عام 1965 و"كريستوفر" بين عامي 1944 و 1979.. ليروي لهما كيف خاض حروباً لا نهاية لها خلال حياته: كحربه ضد الجوع أيام السلم ومشاركته في الحرب العالمية الأولى ونجاته خلال معركة "السوم" عام 1916.... و"تولكين" من مواليد "بلومفونين" لعام 1892 (جنوب أفريقيا) استقر في بريطانيا عام 1896 ليصبح مدرساً للغات ومؤلفاً لمعجم اللغة الإنكليزية (أوكسفورد) قبل أن ينصرف إلى كتابة مجموعة من قصص للناشئة وروايات للأطفال.. توفي عام 1973 في بلاد "الغال" وقد استوحى من مفردات لغتها المحلية أسماء شخصيات "سيد الخواتم"....

قوة الضعفاء

بعد روايته وقد حققت مبيعات واسعة في بلاد الفرانكوفونية هاهو مؤلفه الثالث وعنوانه: "بناء الذات" يسير على خطا سابقتيه.. ألف "بناء الذات" الأديب السويسري "آلكسندر جوليان" من مواليد "فاليه" لعام 1975 عاش الروائي الشاب 17 عاماً في مصح للمعاقين نتيجة اختناقه منذ ولادته بحبله السري.. درس التجارة قبل أن يكتشف الفلسفة اليونانية فيتحول إلى قراءة أعمال الرواقيين و"أفلاطون" و"سينييك" و"أبوقراط" ولأنه لا يستطيع

السير بشكل طبيعي والتكلم بطلاقة التجأ ألكسندر جوليان للكتابة الأدبية بعد دراسته الفلسفة في جامعتي "فريبورغ" الألمانية و"دوبلن" الأيرلندية حيث يعمل الآن في حقل التعليم هناك... حصدت روايته: "مديح الضعفاء" عند دار "سيرف" لعام 1999 جائزة الأكاديمية الفرنسية آنذاك قبل أن تحطم روايته الثانية: "مهنة الرجال" أرقام المبيع منذ عامين عند دار "سوي"....

واليوم يلقى "بناء الذات" رواجاً منقطع النظير لمعالجته قضية السعادة من خلال رسائل يوجهها "آلكسندر جوليان" إلى كل من أبقراط و"سينيك" و"أفلاطون" و.... وتخلص إلى حكمة لطالما رددها "سينيك" الفيلسوف (من مواليد قرطبة 4 - 65م) معلم "نيرون" وتستوحي تعاليمه المبادئ الأخلاقية للرواقيين التي تعتمد على العقل أولاً وأخيراً ومفادها: أن يكون الإنسان سعيداً هو فعل إرادي.....

يوم العطلة

"السبت" يوم عطلة في دول الشمال لذلك اختاره الأديب البريطاني "إيان مالك إيون" عنواناً لأحدث رواياته... تغطي أحداث "السبت" 24 ساعة من حياة مواطن بريطاني يجد نفسه محاصراً بين حشود من المتظاهرين في العاصمة لندن والمناهضين لسياسة رئيس حكومة صاحبة الجلالة: "طوني بلير"... فبينما كان بطل هذا العمل "هنري بيروين" وهو طبيب يتوجه إلى عمله إذا به في خضم جماهير غاضبة تطالب باستقالة "بلير" لسيره على خطا جورج بوش الابن في غزو القوات الأنغلو أمريكية للعراق سرعان ما يشعر "هنري" بالخوف من هذه الثورة العارمة التي اجتاحت شوارع لندن وقد شاهد لأول مرة وعن كثب صخب الحياة السياسية أمام "تن داوونيغ ستريت" مقر الحكومة البريطانية.. تمر أمام عينيه زوجته وابنه الذي يعشق العزف على القيثارة وابنته التي تحترف كتابة الشعر... فيتذكر كيف استيقظ فجراً على صوت محركات طائرة تشتعل في أجنحتها النيران قرب "هيثرو" مطار لندن الدولي.. ولم يكد ينطلق في شوارع العاصمة حتى تدفق مئات من مواطنيه للمشاركة في تظاهرة لم يدرك دوافعها من قبل... ليصور الروائي أنانية فئة تدعى بصاحبة:

الياقات البيضاء التي لا هم لها سوى جمع الأموال والثروات على هامش قضايا العالم الثالث والطبقات المحرومة.. ولد الروائي

"ايان ماك إيوين" عام 1948 ليصبح من أعلام الروائيين البريطانيين... حصدت روايتاه "الطفل المخطوف" عام 1993 جائزة "فيمنيا" الفرنسية و"أمستردام" لعام 1998 جائزة "البوكر برايز" في المملكة المتحدة...

جيرمان ايسبينوسا

يجمع النقاد على أن "جيرمان ايسبينوسا" و"غارسيا ماركيز" أعظم روائيي كولومبيا على امتداد القرن العشرين... إلا أن الأول لم تتوفر له التغطية الإعلامية اللازمة للترويج لأعماله... فرواية "ايسبينوسا" "القرطاجية" ونشرت عام 1982 تتفوق من حيث التقنية السردية على روايات "مرسيل بروست" المعروفة.. تجري أحداث هذه الرواية التاريخية في مدينة "قرطاجنة" الهندية عندما تتعرض عام 1697 لهجوم البحرية الفرنسية التي تفتك بسكانها وتهدم مبانيها الأثرية... تتخلل الأحداث مؤامرات بلاط الملك لويس السادس عشر التي تتردد اصداؤها في المدينة العريقة هذا إلى جانب التنافس بين الأساطيل الإسبانية والفرنسية للتوغل داخل أراضي أمريكا الجنوبية.. وكيفية وقوع "فولتير" في غرام "جنوفيغا ألكوفير" بطلة الرواية.. يتوقف "ايسبينوسا" في هذا العمل عند حوار الحضارات وتلاقحها فوق مياه الكاريبي على غرار ما حدث في المتوسط.. كذلك الأمر بالنسبة لروايته: "مواكب الشيطان" لعام 1970 ويتمحور موضوعها حول محاكم التفتيش في كولومبيا قبل أربعمائة سنة من الآن... وقد ترجمت الروايتان مؤخراً إلى لغات أوروبية عدة نظراً لأهمية طروحاتها الموثقة تاريخياً....

ملكة الضواحي البريطانية

لم تكد "سارة ماي" تبلغ سن السابعة والعشرين حتى طبقت شهرتها الآفاق في دول الكومنولث.. ففي العام 1999 حظيت باكورة رواياتها: "مخيم العراة" بامتياز تصنيفها في قائمة "الغارديان فيرست بوك" لتنال جائزتها الأدبية الرفيعة.. تلتها رائعتها: "مدينة إسبانية" عام 2002 التي حصدت جائزة "منحة كتاب الآمازون"...

وهاهي اليوم تنشر روايتها الجديدة وعنوانها: "نهوض وسقوط ملكة الضواحي" عن دار "هاربركولنز" اللندنية ويتوقع أن تفوز "بالبوكر برايز" الجائزة الأدبية المعروفة في بلاد الكومنولث.. وتروي أحداثها الاحباطات التي تتعرض لها "ليندا بالمر" الزوجة والأم البريطانية خلال سنوات التاتشرية تتابع "بالمر" يوميات

جاراتها اللواتي يتمتعن بمنازل أكثر أناقة من منزلها وبحياة اجتماعية أكثر حيوية لتصاب بعقدٍ تتناولها الأديبة "سارةماي" بالتشريح والاهتمام من خلال معاناة عدد من سكان الضواحي البريطانية أيام التقلبات السياسية التي عرفتها "ماي" خلال طفولتها..

ولدت سارة عام 1975 لتنقل طفولتها البائسة إلى روايات تتحدث عن الفقر والجوع والبطالة في تلك الضواحي وتسلط روايتها الثالثة وعنوانها: "الانترناشيونال" لعام 2003 الأضواء على معاناة النازحين المقدونيين في المخيمات خلال سقوط قذائف الناتو فوق رؤوس سكان صربيا وكانت "ماي" قد قضت ثلاثة أشهر هناك لمتابعة تلك الأحداث.. وتتوقف روايتها تلك عند أطفال "كوسوفو" أواخر التسعينيات من القرن الماضي ومعاناتهم من الجوع.. تكتب "سارة ماي"كذلك للتلفزيون البريطاني مسلسلات درامية إلى جانب احترافها الرواية والتحقيق الصحفي والمقالة الأدبية النقدية..

أطفال الأموات

ما أن فازت النمساوية "إيلفريدة جيلنك" عام 2004 بجائزة "نوبل" للآداب حتى انطلقت الألسن تطالب بانتزاعها منها لأنها لا تستحقها وإنما يستحقها مواطنها "توماس بيرنهارد" المتوفى عام 1989..

ومن المعروف أن الأديبة "جيلنك" تشترك مع "بيرنهارد" بانتقاد المجتمع النمساوي بشرائحه كافة.. وهاهي في روايتها: "أطفال الأموات" الناطقة باللغة الألمانية ترجمها إلى الفرنسية مطلع 2007 "أوليفية لولاي" وصدرت عن دار سوي ـ تسلط الأضواء على عودة النازية الجديدة إلى الشارع النمساوي من خلال صراع بين نجوم التزلج في جبال تغطيها الثلوج على امتداد العام..وليكتشف القارئ الأوساط الثقافية في النمسا بعيد الحربين العالميتين مع إطلالة "مجموعة فينيا" وتضم: "مايروكر" و"جندل" ووجوه المسلسلات الأمريكية في الستينيات من القرن الماضي على غرار "وولسير" وتراكل" وسيلفيا بلات".. والروائية من أبرز أقلام الآداب الناطقة باللغة الألمانية حطت روايتها الشهيرة: "البيانو" على الشاشة الفضية لتحصد الجوائز السينمائية وتحطم شبابيك التذاكر في الغرب وأخرجها "مايكل هانيكي".. تعلق "إيلفريدة

جيلنك" على أسلوبها في الكتابة بقولها: "مواضيع رواياتي تهتم فقط بالدمار والتخريب مهما تكن دوافعها".

الأستاذ "ماك كور"

حمل "فرانك ماك كور" في جعبته على امتداد 66 عاماً من عمره النجاح تلو النجاح. فبعد جائزة "البوليتزر" التي كللت روايته: "رماد أنجيلا" هاهو يتوج: الأديب الأوروبي الأول لعام 2006.. "وفرانك ماك كور" أيرلندي الجنسية رغم ولادته في "بروكلين".. هزت ثلاثية: "الأستاذ" الأقرب إلى سيرته الذاتية المجتمعين الأمريكي والأيرلندي على حد سواء..

فقد "ارتحلت أحداث "الأستاذ" مع عشرات المهاجرين الأيرلنديين من الجزيرة الخضراء أواخر القرن التاسع عشر إلى العام الجديد.. ليعاني بطلها من الضياع والبرد القارس قبل أن يحصل على شهادة عليا تؤهله لممارسة التعليم في أبرز المدارس العلمية في بروكلين: "ستيتن إيلاند" ثم في نيويورك: "ستيفيسنت هاي سكول".. هناك يواجه "الأستاذ" بطل الرواية وكاتبها تلامذة مدججين بالعنف وسوء التربية والجهل.. فيأخذ بأيدي عدد منهم في حين يتسلل عدد آخر خارج مقاعد الدراسة ليسقطوا في وحل الرذيلة والدروب الضيقة... تجمع الرواية على الصعيد اللغوي بين مفردات أيرلندية قديمة وأمريكية سوقية التقطها "فرانك ماك كور" من أفواه تلامذة نيويورك حيث يقيم حالياً... صدرت رواية "الأستاذ" عن دار "بلغون" الأمريكية شباط 2007..

المحطة القادمة: الجحيم

حصدت حفنة من رواياته أرفع الجوائز الأدبية في إسبانيا على غرار جائزة "نادال" لعام 2004 عن رائعته: "المحطة القادمة: الجحيم"... إنه أنطونيو سولير الشاعر والروائي الإسباني الذي لا يحتاج إلى تعريف.. يصور الأديب "سولير" في روايته تلك وترجمت اليوم إلى الفرنسية عن دار "آلبان ميشيل" الأعاصير التي تجتاح الشبيبة خلال المرحلة الممتدة بين المراهقة والنضوج.. وتدور أحداث "المحطة القادمة: الجحيم" أو "طريق الإنكليز" في إسبانيا حيث تقضي مجموعة من الأصدقاء عطلة فصل الصيف على ضفاف المتوسط.. يتعرض خلالها "ميغيليتو" لحادث أليم يؤدي به إلى فقدان كليته اليمنى.. في المشفى يكتشف المراهق "دانتي" صاحب الكوميديا الإلهية التي توقظ في أعماقه حب الشعر.. ما أن يستعيد

الشاب عافيته حتي يلتقي بخطيبته "بياتريس لولي" المراهقة الحالمة بالمجد والشهرة... تتعرف "لولي" على صديقي خطيبها: "بابيروسا" عاشق الكاراتي ويقطن مع جده وعمته صاحبة المتجر في البلدة و"باكو" الذي يهوى قيادة السيارات الأمريكية التي يسرقها والده السجين في الجوار وسرعان ما تسوق الأقدار تلك العصبة إلى شفير الهاوية عندما يشوه "بابيروسا" رجلاً من المارة خلال مشادة كلامية بينهما لتلقي الشرطة القبض عليه في حين تخون "لولي" خطيبها "ميغيلتيو" مع مصور وعدها بأضواء المدينة... أما "باكو" فينتهي به الأمر إلى السجن لاحترافه مهنة والده: سرقة السيارات الفارهة

جديد الرواية السوداء...

تعرف الرواية السوداء والبوليسية في البلاد الانغلو ساكسونية نهضة جديدة.. فها هي في نيوزيلاندة تحتل المرتبة الأولى على صعيد المبيعات وهاهو "تشادتيلور" أكثر روائييها غزارة يتبوأ قمة هرم تلك المبيعات بالنسبة لروايته: "صالة الانطلاق" التي جعلت النقاد يرون فيه خليفة "بول أوستر" "وريمون شاندلر" وآن رايس.. يرافق قارئ: "صالة الانطلاق" بطل هذه الرواية ويدعى "مارك شمبرلان" اللص المحترف في أوكلاند خلال عمليات سرقته المنازل دون أن تتمكن الشرطة من الإمساك به.. يعيش "مارك" في شقته المزدحمة بالمسروقات من ساعات إلى مجوهرات وآلات تصوير غالية الثمن وحيداً لا يزوره أحد من الجيران كي لا يفتضح أمره.. وفي إحدى عملياته الليلية يسطو اللص الظريف على منزل إحدى زميلاته القدامى في المدرسة الإعدادية للمدينة الصغيرة تدعى "كارولين وهي الفتاة التي أعجب بها "مارك" خلال مراهقته قبل عشرين سنة من الآن.. لكنها اختفت دون أن تترك أثراً خلفها.. وحين يكتشف المفتش "هاري بيشوب" المدعوة "فارينا" تتمكن دوائر شرطة "أوكلاند" من إلقاء القبض على اللص ليصاب الجميع بصدمة مع عودة "كارولين" إلى البلدة فجأة...

أرض الشهداء...

بين أنغولا و زائير وجيرانهما تتنقل شخصيات رواية الأديب الروسي "آندريا ماكين" حيث نزيف الحروب لا ينقطع.. في "الحب

الإنساني" يستعيد شاب أنغولي يدعى "إلياس ألميدا" ذكريات طفولته حين هاجم المستعمرون البرتغاليون والدته ليبقروا بطنها قبل أن يطلقوا رصاصة في جمجمتها ليردوها قتيلة.. كان ذلك أيام حروب التحرير والاستقلال.. ثم جاءت الحروب الأهلية ليقف "ألميدا" إلى جانب المناضلين من الشعبين الأنغولي والزائيري يحارب الظلم والاضطهاد قبل أن يسافر إلى موسكو لمتابعة تحصيله العلمي.. هناك يلتقي بالمطربة البلجيكية "لويزا" التي تبادله مشاعر الإعجاب ثم يفترقان لتغدو هي مديرة إحدى المجلات الأوروبية ذات الاتجاه اليساري.. ليتوصل "أندريه ماكين" إلى نتيجة مفادها أنه في غياب الأيديولوجيات المثالية يظل الحب المنقذ الحقيقي للإنسان.. ألم يعشق "إلياس" كذلك صديقته الروسية "آنا" على مقاعد جامعة موسكو؟...

عشق ظلت ذكرياته حية في مخيلة الشاب حتى عندما انفصلا وذهب كل في حال سبيله... كما انتهت أحداث رواية "الحب الإنساني" الصادرة عند دار السوي الباريسية أواخر 2006.

قلوب حائرة

على مقربة من مدينة"سكاربورو" الساحلية في مقاطعة "يورك" البريطانية التي تطل على بحر الشمال يقيم الدراماتورجي "آلن آيكبورن" صاحب عدة مسرحيات شهيرة تحولت إلى السينما:

دخن / لا تدخن "قلوب" (حط هذا الفيلم كانون الأول 2006 في الصالات الأوروبية إخراج الفرنسي آلان رينيه وبطولة اندرية دوسوليه وبيير أرديتي وسابين آزيمة) ومسرحيات "آيكبورن" ساخرة ناقدة تعتمد التهكم من عبثية العلاقات الإنسانية على غرار موضوع "قلوب" ويعالج التأثيرات السلبية التي يمارسها سبعة أشخاص على حياة مجموعة من الأفراد.. علماً أن ما من لقاء يتم بين الفريقين الأول والثاني... هذا إلى جانب توحد أفراد الفريقين خلال سعيهم المحموم للهروب من عزلتهم.. وتطرح مسرحية "قلوب" فكرة عزلة الإنسان المعاصر في مجتمع استهلاكي يبتلع الصداقة والحب والإنسانية ليحولها إلى متاهة من المفاهيم المثيرة للجدل... تجري أحداث المسرحية في ديكور ثابت مؤلف من 54 لوحة تحركها الوحدة الدرامية.. ويكتفي الدراماتورجي البريطاني في هذا العمل بإطلاق الأسماء الصغيرة على شخوصه دون ذكر عائلة كل فرد.. فهناك على سبيل المثال "تييري" و"شارلوت"

و"ليونيل".. ويسعى كل من تلك الشخصيات للبحث عن رفيق دون أن يجد في نهاية الطريق هذا الآخر رغم استمرار الحوار المفتوح بينها طبقاً لأسلوب "ستانسلافسكي"...

مصير الكتابة

لا ينتمي الأدباء الذين كتبوا "مصير الرواية" صدرت عن دار "ناييف" الباريسية مطلع شباط 2007 لأية مدرسة أو تيار أو حركة أدبية يجمعهم (عددهم 27 أديباً) احترافهم كتابة هذا النوع من الفنون الأدبية فقط.. نذكر من أسماء المشاركين "آرنو بيرتينا" و"ماثيولار نودي" و"أوليفيه روهة" وجوي سورمان".. وتناقش تلك الأقلام مسائل عدة:

لماذا الرواية اليوم؟ وكيف يكتب هذا الفن الأدبي؟ أين وصلنا كقراء معها؟ هل تواكب الرواية المعاصرة صراع الأجيال؟ تجيب مجموعة من الروائيين الأوروبيين أمثال: "هوبير لوكو" وايريك شيفيلار" و"فيليب فورست" و"أنطوان فولودين" على تلك الأسئلة بتشخيص العلاقة بين الأديب وعصره ووضع النقاط فوق نصوص قادرة على تغيير المجتمع وصولاً إلى الالتزام بالواقع السياسي كما طرحه "فرانسوا بيفودو" ليتوقف كل من "باستيان" غاليه" و"تيري هيس" و"فيليب فورست" وفولودين" عند الخلفيات السياسية والتاريخية والاجتماعية التي تتمحور حولها حبكة عشرات الروايات في الغرب بشكل أساس..وليجمع كتاب "مصير الرواية" على أن الرواية في نهاية المطاف هي "أعلى مراتب الترفيه عن النفس البشرية رغم منافسة التلفاز والفيديو والإنترنت..



جائزة بوكر للرواية
تنالها شابة هندية

إعداد: حصة منيف

لم تستطع الكاتبة هنديّة الأصل "كيران ديساي" كبح جماح فرحها الذي بلغ حدّ الدهشة حين أعلن عن فوزها بجائزة بوكر للرواية. فمن هي "كيران ديساي" وما هي جائزة بوكر هذه؟

Booker بوكر هي أهم جائزة للرواية في بريطانيا تمنح مرّة كل عام لأفضل رواية تصدر في ذلك العام على أن تكون مكتوبة بالإنجليزية وعلى أن يكون كاتبها من إحدى دول الكومونويلث البريطاني أو جمهورية ايرلندا. وقد تم أولاً هذا العام اختيار مائتين واثنتي عشرة (212) رواية اعتبرت أفضل الأعمال في قائمة مطوّلة. ثم اختيرت منها خمس روايات في قائمة مصغّرة، وبذا أتيحت لكتّاب هذه الروايات الخمس فرصة احتلال مركز متميّز على مستوى العالم الروائي العالمي. وما لبثت لجنة التحكيم المشكّلة من كتّاب ونقّاد وشخصيات مرموقة أن اختارت الرواية الفائزة، وكانت هذه المرة، كما أسلفنا، من نصيب كيران ديساي. فَمَنْ هي كيران ديساي هذه وماذا عالجت روايتها الفائزة "ميراث الخسران" (Inheritance of Loss).

كيران ديساي كاتبة هنديّة الأصل تتنقل باستمرار بين موطنها الأصلي، الهند، ومكان إقامتها في نيويورك، وروايتها الفائزة تتخذ

من هذين المكانين ميداناً لها. الأمر الذي أثار الاهتمام هو أن كيران ديساي هي أصغر روائية تفوز بهذه الجائزة حتى الآن إذ إنها في الخامسة والثلاثين من عمرها. والأمر الآخر الذي لفت الأنظار أن والدتها، "أنيتا ديساي"، روائية معروفة بدورها وقد أدرج اسمها ثلاث مرات في القائمة المصغّرة المكوّنة من خمسة روائيين للفوز بالجائزة، إلا أنها لم تحظَ بها. فهل يجدر بنا أن نستعيد هنا القول الشائع "ابن الوز عوّام" وإن كان الفرخ قد سبق الإوزة هذه المرّة؟؟

المكان الذي اختارته الكاتبة للمسرح الهندي لروايتها هو بلدة كاليمبونج (Kalimpong)، وهي بلدة منسية تقبع عند سفوح جبال الهملايا في أقصى الشمال الشرقي من الهند قرب حدود مملكة نيبال، وغالبية سكانها البالغ عددهم ستين ألف نسمة هم من أصول نيبالية. وفوز الرواية أخرج تلك البلدة من الركن المنسي الذي تقبع فيه ووضعها في مركز الأضواء.

أما المسرح النيويوركي فهو أقبية مطابخ الوجبات السريعة التي تسرح وتمرح فيها الفئران، حيث يعمل "بيجو" العامل غير الشرعي في نيويورك والذي يكافح من أجل الحصول على "الكأس المقدسة"، وهي هنا ما يطمح إليه كل هؤلاء المهاجرين غير الشرعيين في أمريكا، أي بطاقة الإقامة، أو "الجرين كارد".

تعالج الرواية إذن موضوع الهجرة والارتحال في عالم اليوم والذي يهز أركان المجتمعات الحديثة، وكذلك الضريبة التي تدفعها البشرية، خاصة بلدان العالم الثالث، نتيجة لظاهرة العولمة التي تزعزع كل مكان على وجه الأرض مهما كان بعيداً أو منزوياً. ويمكن القول إن الرواية تستند إلى حد كبير على تجربة حياة كيران ديساي نفسها إذ إنها ارتحلت من الهند مع أمها حين كانت في الخامسة عشرة من عمرها حيث أقامت وعائلتها في إنجلترا لمدّة عام واحد ثمّ حطّ بهم الترحال في مدينة نيويورك الأمريكية.

أبطال الرواية جميعاً تقريباً خضعوا لتجربة الارتحال. فالرواية تصور حياة الجد في كاليمبونج حيث يقطن في قصر قديم متهالك من بقايا العهد الاستعماري... هذا الجد هو قاضٍ متقاعد كثير الشكوى كان قد انتشل نفسه من بيئته الفقيرة وتمكن من الدراسة في جامعة كامبردج البريطانية العريقة أملاً بأن يصبح من الطبقة الحاكمة إبان العهد الاستعماري. غير أن ذلك العهد كان آخذاً في

الأفول لسوء حظّه وحركة الاستقلال كانت قد أخذت تتصاعد باستمرار. ولذا فهو يفرض على نفسه حياة عزلة تامة لا يشاركه فيها إلا حفيدته "ساي" يدأب على توجيه النقد والتوبيخ لها. والخادم الوحيد في هذا القصر المتداعي هو الطباخ المهذار الذي يهاجر ابنه "بيجو" إلى نيويورك. وفي هذا الجو الكئيب يجتر هذا القاضي المتقاعد أحزانه، ولا يمكنه ضمن هذه الظروف، كما تقول ديساي، أن يحافظ على إنسانيته. علاقته العاطفية الوحيدة تقتصر على حبّه لكلبه (وهي عاطفة بريطانية قحة). أما الحفيدة المراهقة "ساي" فقد أرسلت لتعيش مع جدّها بعد أن فقدت أبويها، وتقع الفتاة في حب مدرس الرياضيات وهو من أصول نيبالية، ولكن هذا الحب لا ينتهي إلى شيء، إذ ينضم هذا المدرس إلى التمرّد الذي قام به النيباليون في البلدة للمطالبة بحقوقهم باعتبارهم يمثلون أغلبية السكان فيها.

معظم أبطال الرواية، كما أسلفنا، يقتفون أثر حياة الكاتبة وأفراد عائلتها ومن يحيطون بها. فالجد قد يكون صورة عن جدها الذي كان ينتمي لعائلة فقيرة، وقد كافح في شبابه ليرفع من شأنه حيث كان يحاول تعليم نفسه اللغة الإنجليزية الكلمات من القاموس، وهو يجلس تحت نور الشارع، إلى أن تمكن في النهاية من الذهاب إلى جامعة كامبردج ليدرس. عاش هناك ضمن ظروف معيشية صعبة على العكس من أقرانه من أبناء الطبقات الهندية العليا الذي كانوا يدرسون في الجامعة نفسها. أما البطلة ساي فهي تدرس في دير للراهبات في كاليمبونج، وهذا ما كانت قد فعلته الكاتبة نفسها.

تبدأ أحداث الرواية في الوقت نفسه الذي وصلت فيه كيران جيساي ووالدتها إلى نيويورك. وقبل يوم واحد من الاحتفال بتسليمها جائزة بوكر قالت الكاتبة إن المطبخ الذي تصوره الرواية هو صورة لمخبز كان قريباً من مكان سكناها في نيويورك. وأضافت إن الكثير من المادة التي تحويها الرواية في مسرحها الأمريكي إنما استقتها من أحاديث عابرة مع عمال غير شرعيين هناك. فمن السهل عليك، كما تقول، أن تصادف مثل هؤلاء الناس في شوارع نيويورك من سائقي سيارات الأجرة وأمثالهم حيث تسمع قصصاً لا تصدق حول الكيفية التي قفزوا بها من بلد إلى

بلد، من آسيا إلى أوروبا إلى غواتيمالا في أمريكا الوسطى، إلى المكسيك حيث يتسللون عبر حدودها إلى الولايات المتحدة.

كانت تنوي في البداية، كما قالت، أن تكتب عن تجربتها الخاصة كمهاجرة في نيويورك. ولكنها ما لبثت أن أدركت بأنها لا تستطيع أن تفعل ذلك دون أن تجعل من موطنها الأصلي، الهند، مسرحاً آخر لروايتها. وهذا يعني بالنسبة لها استرجاع أيام الطفولة التي شكلت في الأصل شخصيتها. وعلى هذا الأساس بدأت المشاهد التي تجري في نيويورك تتداخل مع تلك التي تجري في كاليمبونج.

التغيير الآخر الذي جرى في مسار كتابة الرواية، والذي استمر لفترة طويلة تجاوزت سبع سنوات، هو أنها بدلاً من معالجة ما يواجه الطبقة العليا من المهاجرين والتي تنتمي إليها فقد انتقلت إلى الطبقة الدنيا مثل بيجو ابن الطباخ الذي تختلف تجربته في الهجرة والارتحال عن تجربة الكاتبة. فهو يمثل وجهاً آخر لا تتحدث عنه الصحافة التي تتغنى بالازدهار الاقتصادي الذي تحققه العولمة لبلدان العالم وتتحدث عن ثقافة طفل الحاسوب في المدن الهندية. غير أن ما تراه في الهند هو أنها، أي العولمة، خلقت انقساماً طبقياً هائلاً. فأنت ترى مقرّات الشركات العالمية الكبرى ولكنها محاطة بأكواخ الفقراء. فالعالم، كما تقول الكاتبة ليس مسطحاً[16]. وهي تشير إلى أن روايتها تتناول أيضاً خطأً تاريخياً لا يقل أهمية، وهي أن قصة الاستعمار القديم التي تتناولها سيرة حياة القاضي المتقاعد إنما تتكرر الآن لتمثلها أمريكا.

رواية "ميراث الخسران" هي الرواية الثانية لكيران ديساي بعد روايتها الأولى "ضجيج في بستان جوافة" والتي صدرت عام 1998. وقد توجهت إلى كاليمبونج لكتابة الفصول التي اتخذت الرواية من هذه البلدة مسرحاً لها. أما تلك التي جعلت من نيويورك ميداناً لها فقد كتبتها في شقة والدتها في نيويورك. وكانت كلتاهما تكتبان في نفس الغرفة، وإن بأسلوبين مختلفين. فأسلوب أمها، كما تقول، شديد الانضباط. فهي تكتب بقلمها على الورق ويأتي كل سطر من سطورها دون أن تشوبه أية شائبة،

---

[16] تشير الكاتبة هنا إلى كتاب "العالم مسطح" الذي أصدره الكاتب الأمريكي المعروف "توماس فريدمان" والذي يدور حول نِعَم العولمة وكيف أنها تشمل الجميع بما فيها دول مثل الهند.

مرتب وملتزم بقواعد اللغة وكأنما هناك يدٌ أخرى تراجعه وتصحح أي خطأ فيه. أما أسلوبها هي، أي الابنة، فهو يتسم بالفوضى وعدم الترتيب كما تقول. وقد عبرت عن امتنانها لأمها لما قدمته لها من نقد رقيق لطيف، كما قدمت لها خبرتها وحثتها على قصّ أية خطوط زائدة في القصة، ونصحتها بأن عليها أن تتوقف عند نقطة ما عن المراجعة وتطلق سراح الكتاب مهما كان يحوي من أخطاء. وعرفاناً من كيران ديساي بفضل أمها فقد أهدت الكتاب لها.

وصفت هيرميون لي Hermione Lee رئيسة لجنة التحكيم لجائزة بوكر لهذا العام رواية "ميراث الخسران" بأنها عمل رفيع يعبّر عن اتساع إنساني وحكمة إنسانية مع رقّة هازئة وحدّة سياسية قوية.

وتجدر الإشارة إلى أن مبيعات الرواية لدى صدورها كانت متواضعة نسبياً. إلا أنها أصبحت في قمّة قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في بريطانيا إثر فوزها بجائزة بوكر، كما حصلت الكاتبة على مبلغ خمسين ألف جنيه إسترليني (حوالي 94,000 دولار) كجائزة لروايتها.

ذكرت الكاتبة أن روايتها تنقلب على المفهوم والنظرة السائدين عن الهند على أنه بلد الترابط العائلي والمجتمعات المترابطة والإحساس بالجذور الراسخة التي تمتد لأجيال. وأعربت عن اعتقادها بأن تلك القيم لا تنطبق على الكثيرين ممّن يعيشون في الشتات وعلى أولئك الذين يتنقلون بين الغربة وبلدهم الأصلي. فمنذ الصفحات الأولى التي تصوّر الحياة في كاليمبونج كمكان شديد الرطوبة إلى درجة مزعجة فإننا نشهد صورة تختلف كلياً عما تروّجه الكتيبات السياحية وتناقض ما يتوقع قارئ غربي أن تصوّره رواية هندية.

تعلن كيران ديساي أن الناشرين يرغبون بنشر كتب تحمل صوراً تقليدية من نوع خاص لأننا جميعاً نودّ مشاهدة صور معينة لكل بلد.. فنحن في الهند مثلاً نريد أن نرى صورة سويسرا على أنها بلاد ترعى فيها الأبقار على تلال خضراء. وفي الأدب الإنجليزي نودّ أن نرى أزهار السوسن البري والقس الذي يمتطي دراجته. غير أن الواقع والحقيقة أكثر تعقيداً وتنوعاً. فحتى في أقصى أركان الدنيا، في الأركان البعيدة عن مراكز القوى

المسيطرة فأنت لا ترى صورة بسيطة مختلفة إن ذهبت إلى هناك. فقد اختلط العالم ليصبح مزيجاً مشوشاً حتى في تلك المواقع الصغيرة البعيدة. فأنت تجد، حتى في ركن منسي مثل كاليمبونج، معارك العالم تنفذ إلى هناك بطريقة ما. في المنطقة التي تسكن فيها عائلتها في نيودلهي، وهي منطقة كانت قرية بسيطة ما لبثت أن أصبحت ضاحية من ضواحي العاصمة الهندية فإنك تجد هناك، كما تقول، مطاعم الوجبات السريعة مثل "ماكدونالد" و"بيتزا هت" ومقهى "كوستا كوفي" تتجاور كتفاً لكتف.

هذه العولمة، تقول ديساي، تخطف الأبصار بأنوارها الباهرة وببريقها البارد ولكنها تحمل في ثناياها أنماطاً مختلفة من الأضرار. قد تبدو الطبقة الوسطى سعيدة ومستبشرة، فهي تتسوق وتأكل، بل وحتى تشتري مشكلات غربية مثل البدانة. ولكن كيف يمكنك ألا تتحدث عن مثالب هذا الوضع؟ كيف يمكنك أن تتجاهل الفقر واسع الانتشار والافتقار للبنية التحتية؟ فهاهي الشركات العالمية الكبرى تزنرها المناطق العشوائية المليئة بالفقراء.

تقول "جيل لويس" في مقال في الأسوشيتدبرس تعلق فيه على فوز رواية "ميراث الخسران" إن هذا العمل رواية غنية تعبّر عن أكثر الزوايا بُعداً في هذا العالم غير أن تصويرها للعولمة إنما يصور الجانب المظلم فيها. فالشعور بالوحدة والعزلة يخنق "بيجو" العامل غير الشرعي في نيويورك، أحد الأمكنة الأكثر ضجيجاً وزحمة في العالم. وتضيف أن ديساي، بحكم تجربتها، تُدرك كم يمكن لحياة المهاجر أن تكون تجربة تتسم بالوحدة الخانقة. وتنقل جيل لويس عن كيران ديساي قولها: "أدرك أنني لا أستطيع رواية قصة كاملة عمّا لا أعرفه، عما يحدث في الهند فعلاً.. فهذا من اختصاص كاتب يعيش في الهند وليس من اختصاصي أنا. هذا ما لا أستطيعه، وهو ما يبعث لديّ شعوراً بالفقدان والخسران. ما يمكنني أن أرويه هو قصة مختلفة تتكون من أجزاء صغيرة متناثرة من هنا وأخرى من هناك ولكنها ترتبط ببعضها بطريقة ما بخيط رفيع.

الرواية، كما تقول جيل لويس، هي كوميديا إنسانية تحاول أن تمزج الجد بالسخرية الحقيقية: إنه كتاب قوي التعبير وهو نتاج للكثير من حب الاستطلاع والتفكير والأسفار.

أما "بويد تونكين" فيقول في مراجعة للرواية في نشرة "آرتس آند بوكس رفيو" (Arts, Books Review) باعتباره كان رئيساً للجنة التحكيم عام 1999 حين كانت رواية والدة كيران ديساي مرشحة لجائزة بوكر الأم والابنة تعجنان ذلك النسيج برشاقة جاعلتين منه فناً أدبياً... لقد كانتا تكتبان من، وعن التجربة الهندية حول الارتحال والاغتراب والكفاح لتحقيق النجاح في الخارج، تجربة تتوق في نفس الوقت لخلق وطن يصبح خيالياً أكثر فأكثر".

ويضيف تونكين قائلاً: "غير أنه على الرغم من تداخل المسائل التي تطرحها كل من الأم والابنة في كتاباتهما، غير أن هنالك بوناً شاسعاً بحجم جبال الهملايا يفصل بين أسلوبيهما. فأسلوب الابنة يضج حماسة وحيوية ومرحاً بينما يتسم أسلوب الأم بالصراحة. وبينما يعبّر أسلوب الابنة عن سرعة الحركة والتوثب فإن أسلوب الأم يتسم بالهدوء والتحفظ. ومع ذلك فإنهما كلتيهما، وعلى الرغم من اختلاف صوتيهما، إنما تعبران بعمق عن حالة الحزن والأسى التي تلوّن حياة الترحال القلق الذي يحيط بحياة المهاجرين".

ينقل تونكين عن ديساي قولها: "هنالك نقاط تطابق عديدة في وضع المهاجرين من مختلف أنحاء العالم الثالث. ولقد حاولت في روايتي أن أعقد القصة الأمريكية البسيطة التي يطلب منك أن ترويها عن أحلام تلك الهجرة. وعندما وصلت إلى أمريكا لأول مرة كنت آمل أن أشارك في حوار أكثر سهولة وأن أنظر ببساطة أكبر إلى العملية برمتها. فهذه، فيما أعتقد هي رغبة بشرية واقعية. فما ترغب به في الواقع هو الشعور بالرضا وراحة البال. إلا أنك ما تلبث أن تنتبه إلى الجانب المظلم من الأمور".

تعبر الرواية، كما يقول تونكين عن الكثير من المرارة في الفصول التي تجعل من نيويورك مسرحاً لها. فحالة الرعب والعدوان التي سادت في الآونة الأخيرة هناك جعلت ديساي تحسّ أكثر فأكثر بأصولها الهندية، وأنها تظل هندية. وإن كانت تعيش في نيويورك. وهي تقول: "إنني أرفض من الناحية السياسية كل ما يجري رفضاً قاطعاً، وإنني أدرك بأنني أنظر إلى الأمور من منظور غير غربي. أشعر بأن هنالك هوّة انفتحت واتسعت أكثر من أي وقت مضى. ولكنني ربما كنت محظوظة لأنني أستطيع رؤية

وجهَي الصورة ولأنني أرى الجانبين، فأنا أذهب وأعود باستمرار".

تقول ديساي إنها عندما كانت في طور النمو في الهند كان يبدو لها وكأن البلاد لن تتغير على الإطلاق. كانت تبدو وكأنها محشورة ومربوطة بحيث يتراءى لك أنه ليس هناك شيء سيتغير وعلى مدى سنين. كانت تسود حينذاك سياسة الأبواب المغلقة في وجه العالم: أما الآن فقد اختلط العالم وامتزج بصورة تبهر الأنفاس".

ولكن هل قوبلت رواية ديساي بالترحاب في كل مكان؟ المُلفت للنظر أن هنالك من يوجّه النقد الشديد لروايتها في كاليمبونج، مسرح الرواية في الهند. فيقول "رانديب رامشي" في مقال نشرته الجارديان اللندنية إن سكان البلدة من ذوي الأصول النيبالية أبدوا استياءهم من الصورة التي صورتهم بها الرواية بحيث أن هنالك من هددوا بإحراق نسخ منها في ساحة البلدة. إذ يعتقد البعض منهم بأن ديساي تناولتهم بنظرة استعلاء وفوقية إذن صورت النيباليين، كما يقول هؤلاء كمجرمين حقراء وبأنهم يتصفون بالغباء بحيث لا يمكنهم أن يكونوا أكثر من عمال مأجورين. ويشير آخرون إلى أن الرواية لا تشير إلا بشكل عابر إلى الدماء التي سالت إبان تمرّد النيباليين في البلدة في ثمانينات القرن الماضي احتجاجاً على معاملتهم كأقلية في بلدة يمثلون فيها الأغلبية.

ينقل المعلّق عن أحد مواطني البلدة قوله إن الكاتبة تتحدث عن كاليمبونج بنظرة شخص خارج عنها لا يمتّ لها بأيّة صلة، وأنها استقت معلوماتها من أشخاص موتورين بحيث تبدو كاليمبونج بلدة بعيدة كل البعد عن واقعها الفعلي. غير أن دار "بنجوين" التي نشرت الكتاب تقول إن العمل هو مجرد رواية قصصية متخيلة وإن تعليقات هؤلاء المنتقدين ليست إلا آراء فردية. وأضافت: إن الكاتبة لا تخشى قط حدوث مثل ردود الفعل هذه، بل إنها تنوي زيارة المنطقة. وتجدر الإشارة إلى أن "ميراث الخسران" هي أول رواية تنشرها بنجوين تفوز بجائزة بوكر منذ خمسة عشر عاماً.

وفي الختام لابدّ من الإشارة إلى أن كتّاباً هنود عديدين يظفرون بالجوائز الأولى في بريطانيا وأمريكا. فقد سبق أن فازت بجائزة بوكر الكاتبة الهندية "أرونداتي روي" عن روايتها "أشياء

الله الصغيرة" قبل تسع سنوات. وفي أمريكا فازت مثلاً الكاتبة هندية الأصل "جومبا لاهيري" بجائزة "بوليتزر"، أرفع الجوائز الأدبية الأمريكية في عام 2000 عن مجموعتها القصصية "مفسر الأوجاع". والتساؤل الذي يُطرح هنا، هل نضب معين مهاجرينا من أبناء الضاد أو يكاد. لقد كان أدب المهجر في بدايات القرن الماضي درّة في الأدب العربي. فلماذا توقف مهاجرونا أو يكادون عن احتلال مراكز مماثلة في مهاجرهم، أم أنهم لا يعانون من مرارة في الغربة؟؟..



الآداب العالمية، العدد 130، ربيع 2007
السنة الثانية والثلاثون

المحتويات

❑❑❑



The World Letters, No 130

Autumn – 2007, thirty – first year

Contents



